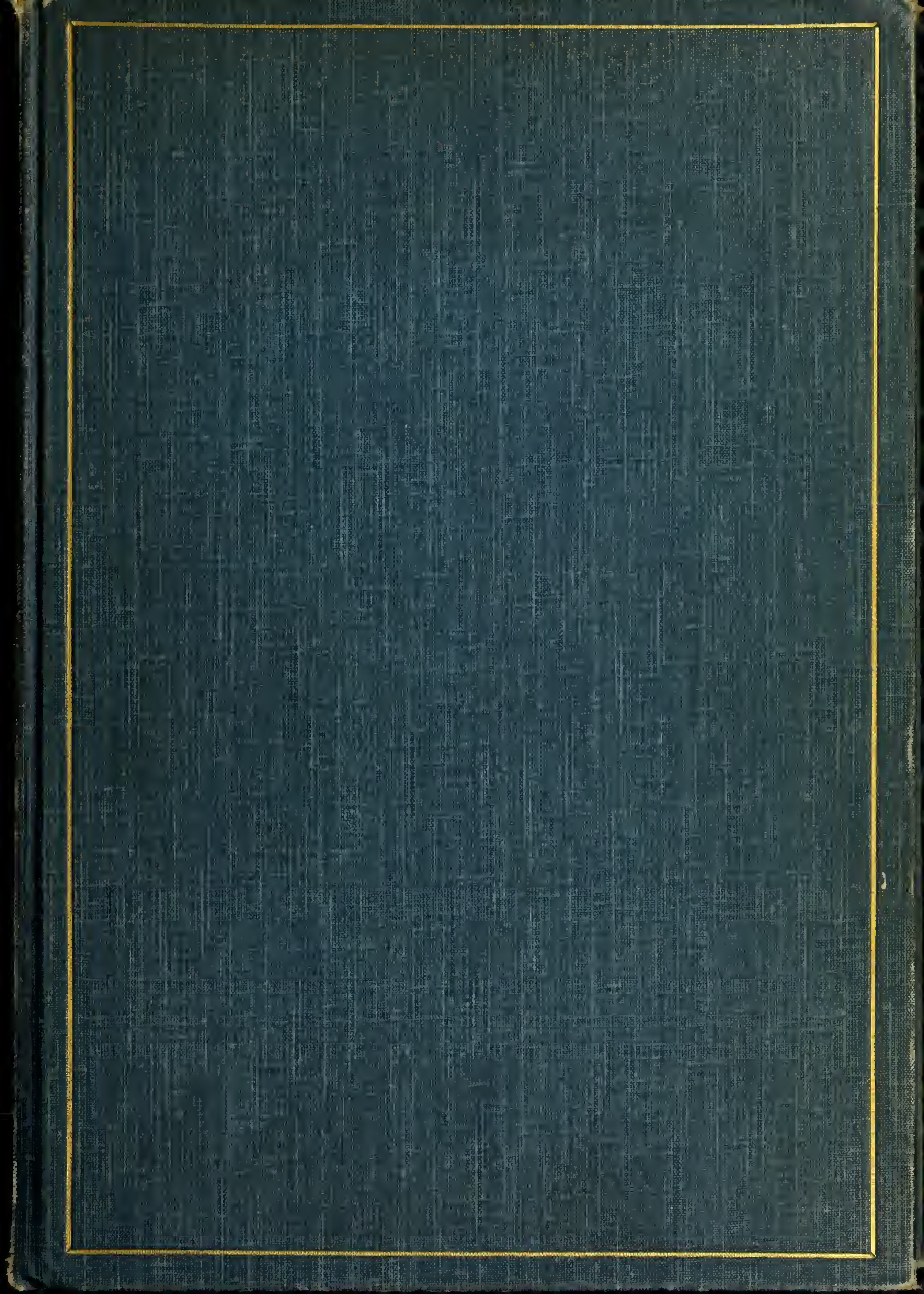
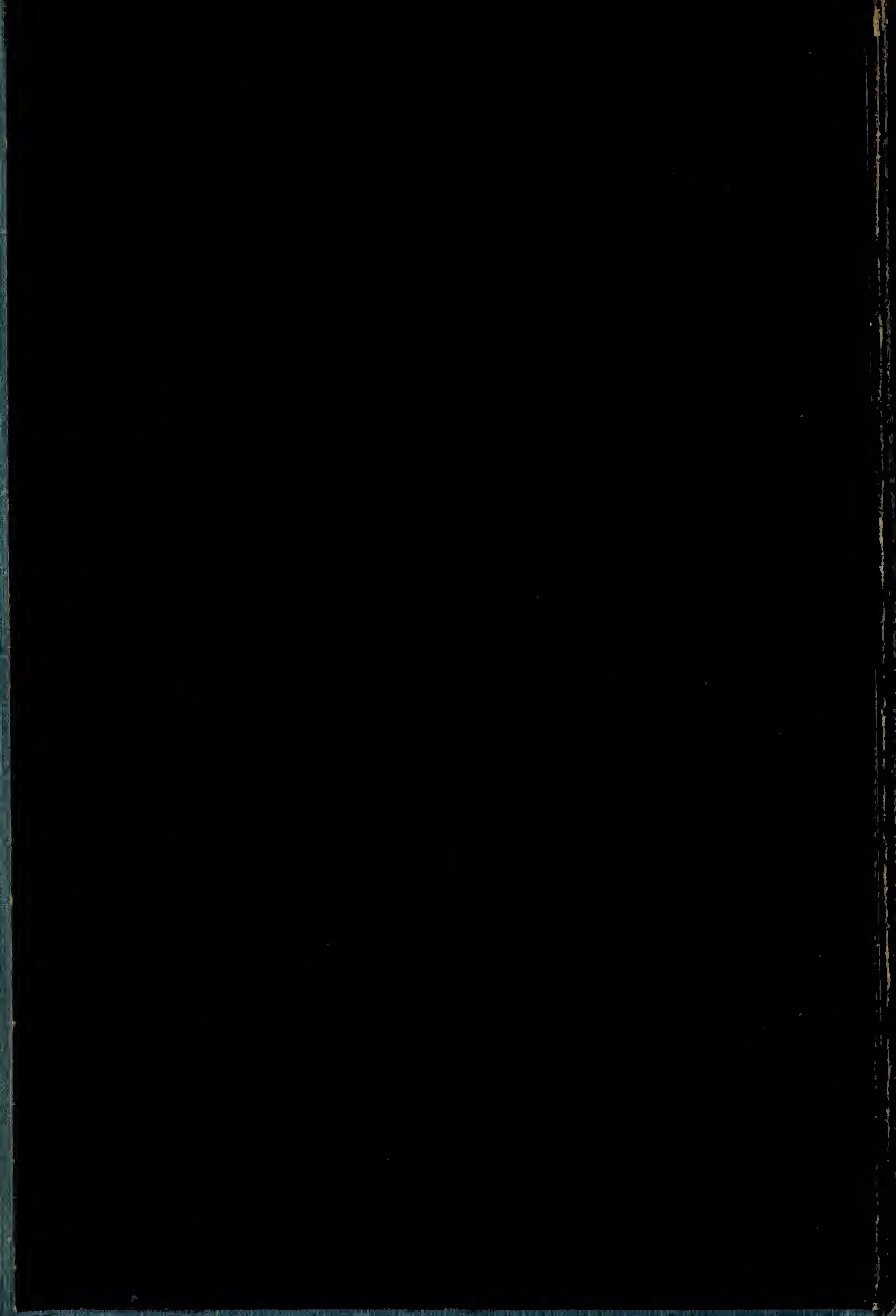
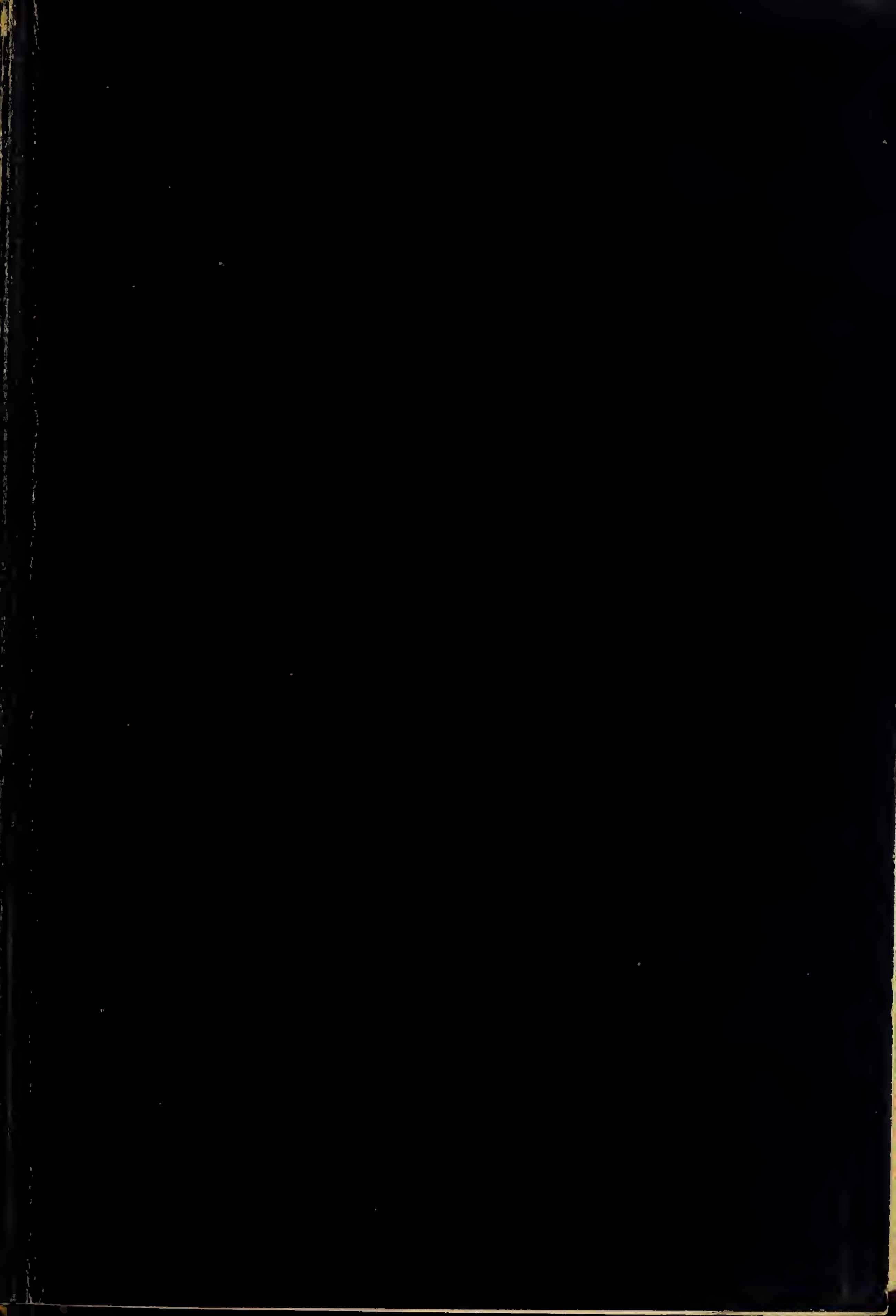






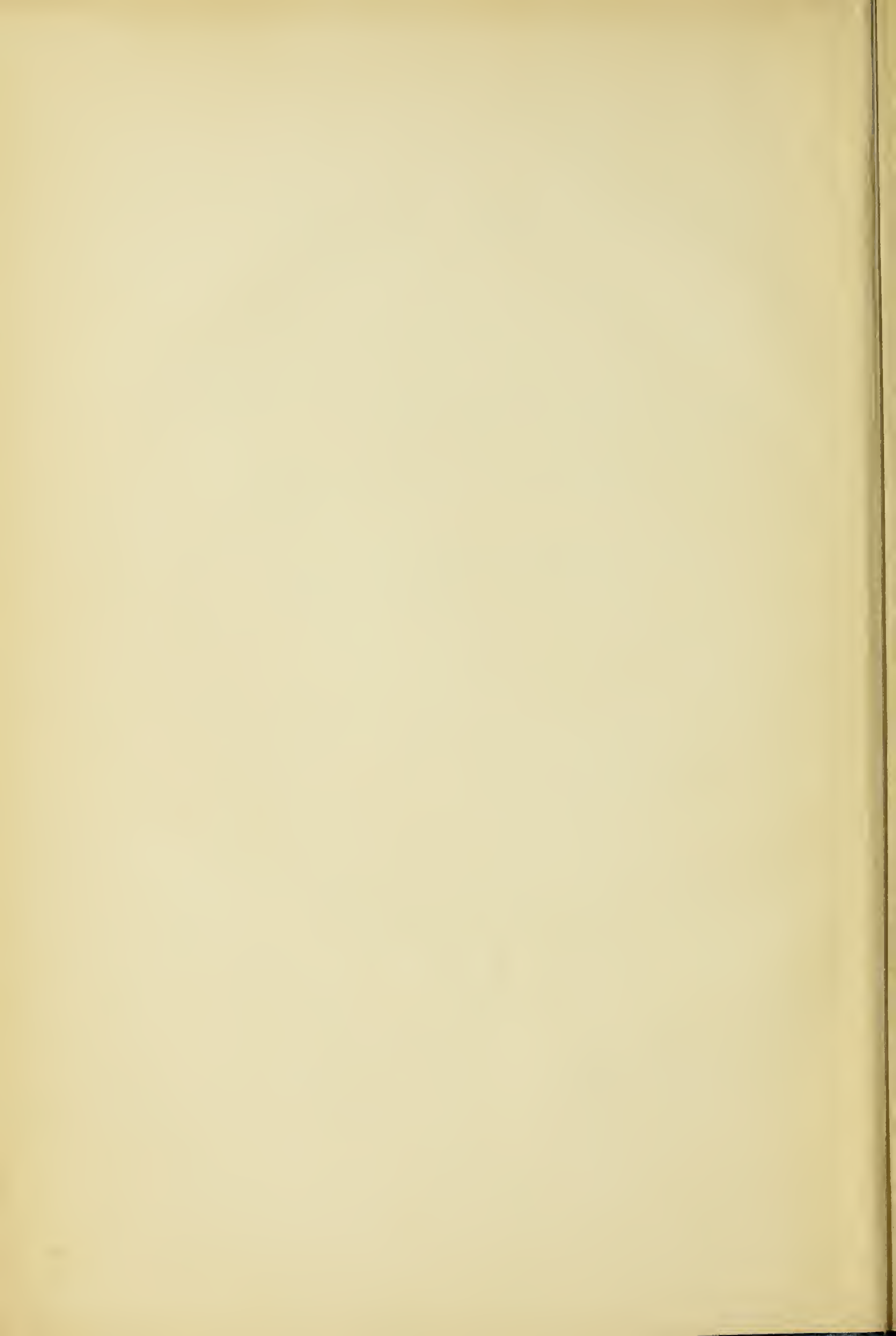
Zur freundlichen Erinnerung an einen Ausflug nach Colmar

Freiburg i. B. [illegible] Juli 1903

Der lieben Schwester [illegible] mit herzlichen Weihnachts-wünschen, erinnernd an den Zukunftsplänen die dankbaren [illegible].

Weihnachten 1918.

MICHELANGELO.







DER PROPHET DANIEL.

MICHELANGELO

BEITRÄGE

ZUR

ERKLÄRUNG DER WERKE UND DES MENSCHEN

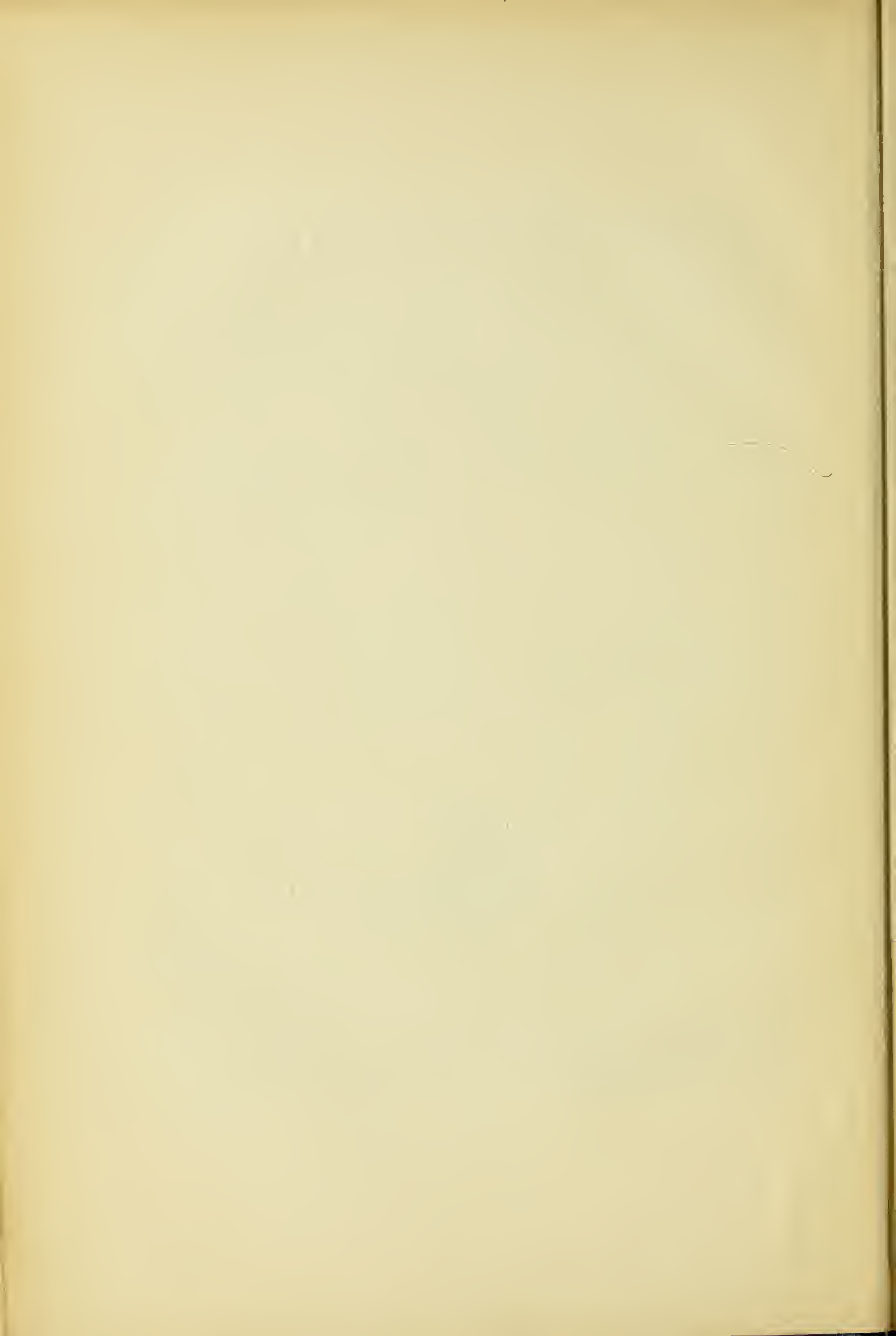
VON

CARL JUSTI

MIT 4 ABBILDUNGEN



LEIPZIG
BREITKOPF & HÄRTEL
1900



MEINER LIEBEN SCHWESTER

FRIEDERIKE

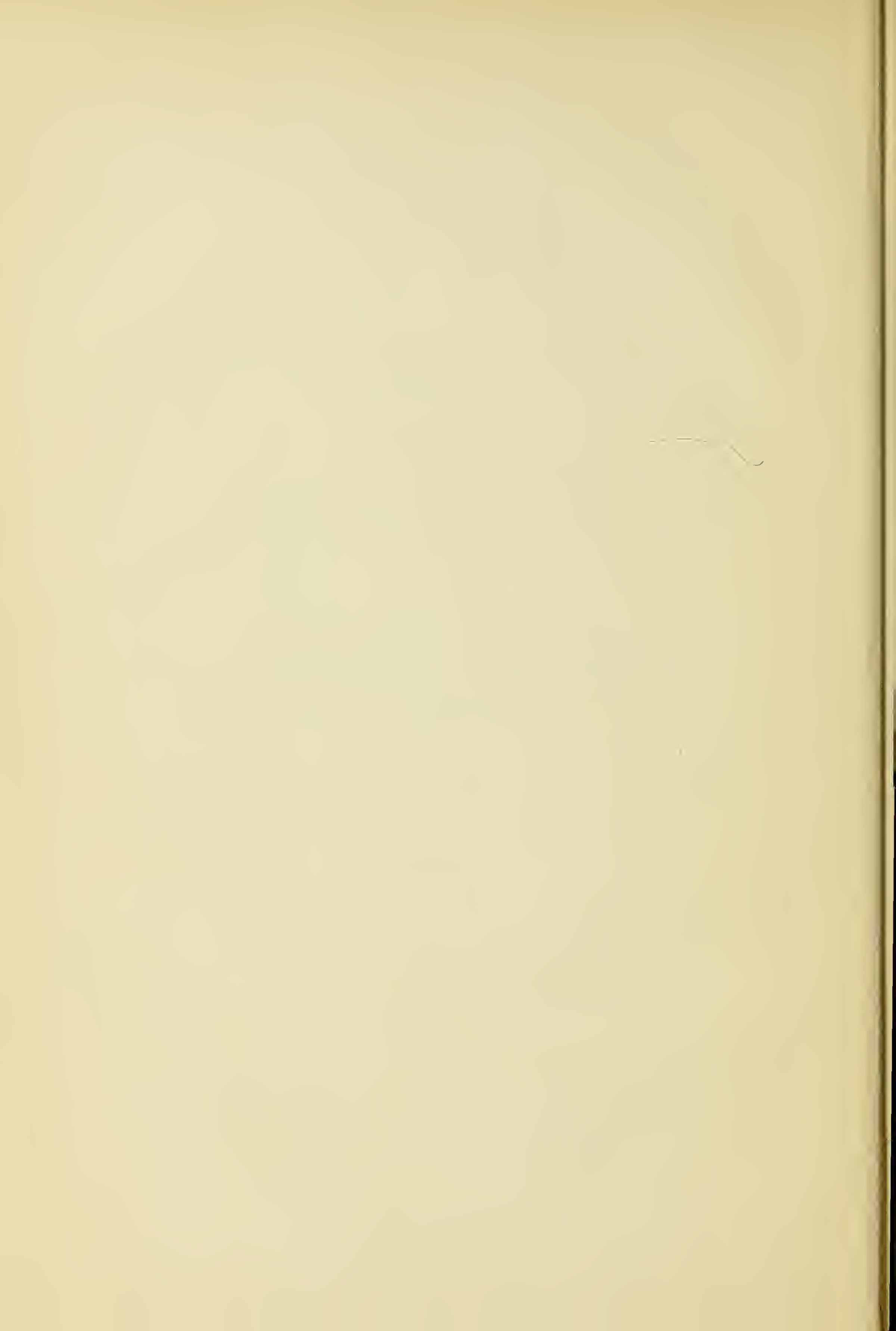
UND

DEM GEDÄCHTNISSE

KARL WILHELM JUSTI's

DES ÜBERSETZERS UND AUSLEGERS HEBRÄISCHER DICHTUNGEN

GEWIDMET.



INHALT.

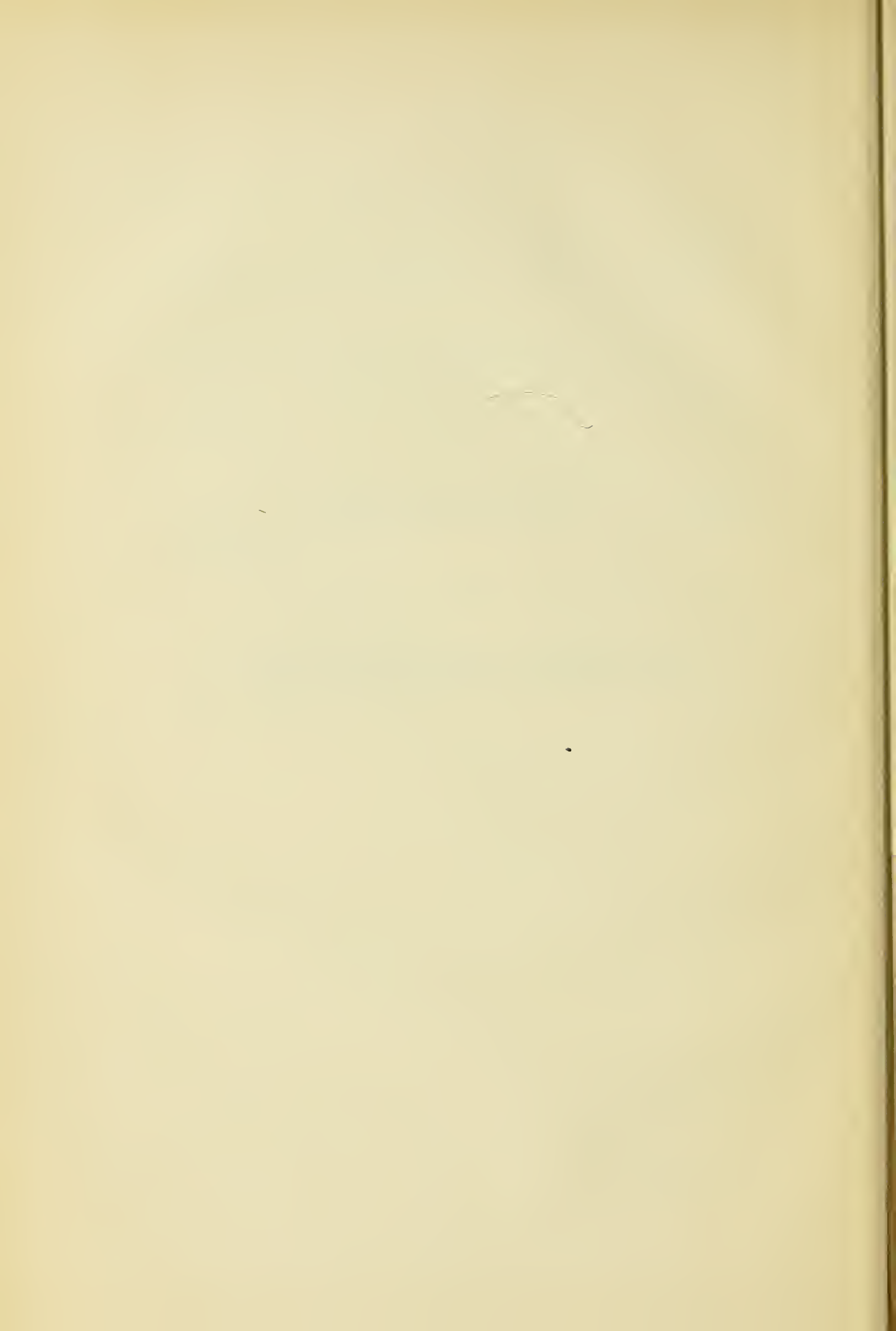
DAS GEWÖLBE DER SISTINISCHEN KAPELLE.

DIE TRAGÖDIE DES GRABMALS.

DAS GEWÖLBE

DER

SISTINISCHEN KAPELLE.



EINLEITUNG.

Das fünfzehnte Jarhundert.

Die Kapelle des apostolischen Palastes im Vatican wurde von Papst Sixtus IV della Rovere (1471—84), kurz nach seiner Thronbesteigung gegründet; ein Jahr vor seinem Ableben, am 15. August 1483, dem Tage der Himmelfahrt der allerseligsten Jungfrau, wohnte er in dem vollendeten heiligen Hause dem ersten Gottesdienste bei. Als ihr Baumeister ist neuerdings ein Florentiner, der den früheren Berichterstattern völlig unbekannte Giovanni dei Dolci ermittelt worden.

Von jeher ist die Einfachheit, ja Kahlheit des Baues aufgefallen, — bei einem Heiligtum von diesem Range, unter einem so prachtliebenden Fürsten und mitten in einer Zeit, die sich für die Wiederherstellerin der Architektur hielt. Ein länglicher gewölbter Saal, selbst ohne Bezeichnung der Seite des Presbyteriums im Grundriss, wie sie die geringste Dorfkirche hat (und hier ist es der Platz für Papst und Kardinäle); Wände und Decke wie in gesuchtem Verzicht auf jede Gliederung. Die Ursache dieser Enthaltsamkeit war schwerlich eine Anwandlung ascetischer Herbigkeit bei dem dreifachgekrönten Bettelmönch, dessen Ordensbrüder freilich einst in Italien solche Riesenscheunen für ihre Volkspredigten aufgebracht hatten. Die Herlichkeiten die die Schöpfung des ligurischen Pontifex als Hauskapelle des Oberhaupts der Christenheit kennzeichnen sollten, waren anderen Händen vorbehalten, denen die Bauleute blos die Flächen zu stellen hatten; und es wurde dafür gesorgt, dass ihnen möglichst weiter und freier Spielraum werde. Seit 1481 sah man hier die Maler und Malerschüler eifrig am Werke. Ein Geschichtschreiber der Architektur hat sie mit der Kapelle Heinrich VII in der Westminster-Abtei zusammengestellt, um seinen Lesern den Kontrast des nordischen, rein tektonischen, und des italienisch-malerischen Geschmacks in der Ausstattung höchstwertiger Monumentalbauten zu veranschaulichen.

Am Tage der Einweihung standen ihre Wände bis zur Kämpferlinie der Wölbung fast fertig in Freskoschmuck: fünfzehn große Historien, und darüber, zwischen den Fenstern, zweiunddreißig Papstfiguren. Nach sonst üblichen Ansprüchen wäre es vielleicht damit genug gewesen; die guten Plätze waren alle besetzt. Das war aber nicht die Meinung. Man hat wol aus der weiten, sehr flachen Tonnenwölbung geschlossen, dass auch hier von Anfang Bedeutendes geplant war. Nur könnte es nicht wieder Historienmalerei gewesen sein: keine Ergänzung oder Bekrönung des unteren Cyklus.

Dieß Gewölbe nun war im Rate der Vorsehung bestimmt, die erstaunlichste Schöpfung aufzunehmen, zu der sich die Kunst der Malerei erhoben hat.

Zwar ist sie ausgeführt worden unter den Auspicien desselben außerordentlichen Mannes, der vielleicht damals schon, als Nepote des Gründers, bei der ersten Ausschmückung ein Wort mitzusprechen hatte. Aber von dem was später hier in seinem Namen, ja auf seinen Befehl entstehen sollte, hatte er selbst, als er am Krönungstage des Oheims, dem 24. August 1483 die feierliche Messe las, noch keine Ahnung.

Sechs Meister, aus Umbrien und Toscana, waren hier nach und nach zusammengetroffen: ein merkwürdiger Verein, von fern gesehen so verwandter, in Wirklichkeit so grundverschiedener Charakterköpfe! Sie standen alle noch in der ‘Mitte des Lebensweges’, in der Morgenröte ihres Ruhms; sie hatten, gespornt durch den Wetteifer des Zusammenwirkens, erhoben durch die Größe des Orts, beraten von denkenden Theologen, für jene Zeit bewundernswertes, jedenfalls höchst charakteristisches in kurzer Frist hergestellt. Höchste Stoffe des kirchlichen Bilderkreißes waren ihnen anvertraut, die Lebensläufe der Stifter der christlichen und der mosaischen Religion, in ihren typischen Beziehungen. Man stattete diese einfachen Geschichten aus mit einem Pomp von Gefolgschaft, umgab sie mit fesselnden Episoden; man setzte sie auf eine Bühne, wo die Reize der Natur und Cultur, Landschaften und Zierbauten das Auge beschäftigten. Welch seltsame Welt thut sich da auf, naiv und raffiniert, von treuherziger Einfalt und üppiger Prunksucht, devot und sinnlich reizvoll.

Was aber hier zu reichem farbigem Leben gerufen ward, war das jene heroische, Gott nähere Vorzeit? Oder war es nicht vielmehr die Gegenwart, die hier auftrat, wie in einem Mysterium, einer geistlichen Komödie, deren Zuschauer auf der Bühne selbst Platz genommen haben, ja eigentlich auch die Helden selbst sind. Denn die Koryphäen stehen mit der Menge

die ihnen folgt, auf gleichem Niveau, und die Handlung versinkt oft im Gedränge der handelnden und nichthandelnden Personen.

Waren dies die richtigen Bilder für die Kapelle des Palasts —

U' siede il successor del maggior Piero —?
(DANTE Inf. II, 24).

Am Sitz der Macht die beansprucht zu walten bis ans Ende der Tage, erwartet man da nicht Werke vom Range derer, die nicht alternd zu allen Zeiten in verständlicher Sprache reden, in der Sprache der Ewigkeit. Was man hier sah, trug ein so starkes Gepräge der Zeit und ihrer Schranken, dass es schon nach wenig Geschlechtern nur noch dem künstlich geschärften Auge des Kenners genießbar blieb. Jenem kunstberedten Geschlecht war, wenigstens in diesem Felde menschlicher Sprache, 'der Sprachen Grund', ihre Flammenzungen, noch nicht aufgeschlossen. Der Beruf zur Ausmalung dieses Orts war den Zeiten Sixtus IV noch nicht verliehen.

Es war in dem folgenden Vierteljarhundert, zwölf Jahre nach dem Tode des ersten Roverepapstes, als Michelangelo Bonarroti zum erstenmale in Rom erschien (1496—1501). Gewis hat sich der zwanzigjährige zuweilen im Vatican eingefunden, wenn Papst Alexander mit seinen Kardinälen zu einer Funktion erschien, und hat sich den in ganz frischer Farbenpracht, obwol in einem durch die bunten gothischen Glasfenster etwas gebrochenen Lichte strahlenden, damals noch vollständigen Gemäldegürtel angesehen. Diese Meister sind ihm keine unbekannten Gesichter. Sie waren inzwischen höher gestiegen, besonders an Ansehen und Ruhm. Die beiden vornehmsten Stücke waren Perugino zugefallen: das Altar- und Dedicationsbild der Assunta, und die Schlüsselverleihung Petri; diese hatte er aus der Stille der galiläischen Landschaft auf eine weiträumige römische Piazza mit kaiserlichen Triumphbogen und Tempel verlegt. In einem verwandten, hervorleuchtenden Bilde sah er von der Hand seines früheren Lehrers Domenico Ghirlandaio den bedeutungsvollen Akt der Berufung des Petrus und seines Bruders zum Apostolat, die Gründung der anderthalbtausendjährigen geistlichen Monarchie. Was ist der geistige Kern dieser Geschichte? Auf Seite Jesu die höhere Intuition, die in dem galiläischen Fischer den einstigen Menschenfischer ahnt; in diesem der überwältigende Eindruck der göttlichen Persönlichkeit, der den augenblicklichen Entschluss auslöst, ihm nachzufolgen. Aber diesen folgereichen Vorgang im Reiche der Geister hat der Maler kaum nachempfunden. Wie bei Perugino, ist es ein

Auftritt, wie sie ihm der Jahreskreißlauf des römischen Hoflebens in ununterbrochener Kette darbot. In feierlich-vornehmer Fassung, ein Cerimonienbild, die Notabeln der florentinischen Colonie wie geladene Ehrengäste. Zwei angesehene Fremde, die Seiner Heiligkeit in einer Villa am Tibergestade begegnen, konnten ihm das genügende Modell des zukunftschwangern Vorgangs geliefert haben.

Die Sonne dieser Meister war noch kaum im Sinken, wenigstens im Bewustsein der Menge. Aber der junge Mann, der jetzt vor ihren Fresken stand, hat es später abgewehrt, jenem Ghirlandaio irgendwelche Förderung in der Malerei zu verdanken. Er hat den Perugino, in einer jener ungerechten Härten des Urteils, wie sie immer die neue Generation gegen die nächst ältere hat, einen *goffo* in der Kunst genannt; vierzig Jahre später unter Papst Paul III sollte es sich fügen, dass er die drei Gemälde der Altarwand, darunter jene einst gefeierte Himmelfahrt der Madonna, zerstören ließ, um die Posaunenengel seines Jüngsten Gerichts an die Stelle zu setzen.

Jetzt arbeiteten andere apostolische Maler in den Gemächern Borgia. In jenen Jahren ist Michelangelo dem päpstlichen Hofe fern geblieben. Es giebt kaum einen Künstler, dessen Werken die Signatur so entbehrlich ist, wie Michelangelo; damals aber war er so unbekannt, dass er in einer zornigen Aufwallung sich verleiten ließ, seinen Namen in Lapidarschrift einer marmornen Mutter Gottes auf ihr Brustband zu meißeln. Diese Gruppe, die ihn als ersten Bildhauer seiner Zeit legitimierte, hatte ihm zwar den Eingang in eine Nebenrotunde von Sankt Peter verschafft. Aber sie war für einen fremden Prälaten; ohne seinen Jacopo Gallo wäre diese römische Zeit für uns fast ein Vacuum. Hochfliegende Träume mögen sich in dem Feuerkopf geregt haben; aber wol mehr, wenn er in dem *todten* Rom, zwischen seinen Triumphbogen und Mausoleen umherstreifte, als unter der himmelblauen, von goldenen Sternen funkelnden Decke der Papstkapelle. Dass ihm bestimt sei, wenige Jahre später, an dieser, hoch oben, einsam, souverän zu walten, und als seltsame Sternbilder ihres Empyreums die Kinder seiner Phantasie hinaufzuzaubern, ein solcher Gedanke lag ihm so fern, wie der dass er einst die Kuppel eines neuen Sankt Peter aufrichten werde.

Welch unerhörte Conjuncturen muste das Schicksal vorbereiten, damit derartiges sich ereignen könne!

Er hatte Rom etwas enttäuscht verlassen; aber in der Vaterstadt erwarteten ihn neue ehrenvolle Aufträge, die ihn dauernd an sie zu

ketten schienen. Der Koloss des jugendlichen biblischen Heros als Symbol ihres Regiments oder ihrer Freiheitsliebe, die zwölf Apostel für S. Maria del Fiore, das große Schlachtbild. Mitten in diesen Strom des Schaffens kommt der Ruf des Schicksals, der Bote des neuen Pontifex: er bricht alles ab, gürtet seine Lenden und vertraut sich dem pfadlosen Meere der Zukunft.

Nur wenige Jahre, und diese dunkle Zukunft war für ihn schon klare, starre Vergangenheit geworden. Jene blaue gestirnte Fläche erfüllt nun eine Welt von Gestalten, ein Geschlecht ‘ihm gleich’. Gegen sie gehalten, erschien nun alles darunter, vor einem Menschenalter mit Aufgebot aller Mittel von Talent und Gold geschaffen, wie das Piedestal eines Monuments. Es war wie ein Sturmwind über ihn gekommen, ähnlich jenem der vor zweihundert Jahren, an eben diesem Ort großer Eingebungen, den florentiner Poeten erfasst und durch die Geisterwelt des Jenseits geführt hatte. Wie ein rätselhafter, ungeheurer Vorgang aus der Urgeschichte des Planeten, dessen Bahnen wir verfolgen in den versteinten, trümmerhaften Kontouren einer Alpenkette. Noch ein halbes Säculum irdischer Wallfahrt war ihm beschieden; aber sein Lebenswerk schien gethan, den Inhalt seines Selbst bis auf den tiefsten Grund hatte er in einem Lustrum unerhörter Geistesarbeit, in einer Schöpfung die ihm vielleicht selbst kaum fassbar war, in diese zeiträumliche Sinnenwelt versetzt.

Licht und Schatten.

Es scheint Mut dazu zu gehören, noch über diese Gemälde sich hören zu lassen. Ihr Rang ist von Anfang erkannt worden und durch die Zeit besiegelt; ihre Art und Kunst ward oft beschrieben und zergliedert; dass nach vierhundert Jahren noch hineingeheimniste Ideen der Enträtselung harren sollten, dieser Glaube würde der Klarheit zu nahe treten, die man bei dem echten Kunstwerk voraussetzt. Ist es nicht Zeit, endlich die Leitern herunterzunehmen? Indes wer weiß, Zufall und Vorurteil, der Freunde wie der Feinde, die Dunkelheit des Gegenstandes und des Raumes, können noch immer Stoff für eine Nachlese übrig gelassen haben. Auch wird man ein Werk von so universellem Inhalt unter verschiedenen Sehwinkeln betrachten können; und unter anderen als den jetzt üblichen.

Stimmfähige haben diese Wölbung als einen Gipfel malerischer Schaffenskraft bezeichnet, ein Non plus ultra, vergleichbar nur den

Marmorgöttern der Griechen. Allein die Einstimmigkeit, die einst die alte Welt in Elis zu den Füßen des olympischen Zeus versammelte, herscht sie auch über das Meisterwerk Michelangelos? Es fehlt nicht an Stimmen, die es, mindestens in der Form, für eine Verirrung erklären. Wenn Manieristen und Schriftsteller früherer Zeiten sie mit dröhnender Rhetorik verherlichten, so haben unberufene Nachahmer das Urteil über sie verwirrt; sie ist einst von Klassicisten und neuerdings von Präraphaeliten heftig angegriffen und angegeifert worden. —

Der Gegenstand war der allerbekannteste, ein Theil der Bilderbibel, die die Kirche ein Jartausend lang dem Laien zum Ablesen dargeboten, als Hauptstück religiösen Unterrichts. Die Reihe beginnt hier zu Rom in den Mosaiken des Schiffs von S. Maria Maggiore, im fünften Jarhundert. Und seit der Wiederherstellung der Künste hatten sich die Grösten an diesem Stoffe versucht. Diese uralten, auf ihrem ursprünglichen Boden lange bildlos überlieferten Geschichten, wissenschaftlich freilich noch ein Buch mit sieben Siegeln, schienen künstlerisch nun erschöpft, man dürstete nach Neuem und fand es (auch ihr Urheber selbst) in der klassischen Fabelwelt. Und nun überrascht uns Michelangelo mit einem Commentar jenes jüdischen Buches, in dem kaum Anklänge an früheres zu entdecken sind. Die Fäden die jedes Menschenwerk mit der Vergangenheit verknüpfen, scheinen zerrissen. Es ist wie aus dem Nichts geschaffen. Aber jetzt scheint in der That auch das letzte Wort gesprochen. Diese Gestalten rufen den Künstlern ein *Lasciate ogni speranza* zu. Er ist 'der Erste und der Letzte'. Und doch, der Zauber den sie ausüben, auch auf die denen der Gegenstand entfremdet und gleichgültig geworden, verrät er nicht, dass noch mehr in ihnen steckt, als eine Illustration jener alten Überlieferung?

Nie (so sagt man) ist ein solcher Strom von Leben in die Materie hineingeleitet worden; nie eine solche Summe von Erfindung in einen Organismus zusammengedrängt, nie eine höchst complicierte Partitur mit solch souveräner Machtvollkommenheit beherscht worden. Geheimnisse der Geisterwelt werden versinnlicht, und daneben schlichte Vorgänge des Alltagslebens wie im Spiegel zurückgeworfen. Nie war ein Maler mit gleichem Wissen ausgerüstet, Dank einer nicht zu ermüdenden Willenskraft, nie mit gleichem Können, Dank der Gunst der Natur. Und es war ein Werk weniger Jahre. Entgegen dem Satz des Plutarch, dass nur die Länge der vom Künstler geopferten Zeit durch die Dauer seines Werks in der Zukunft belohnt zu werden pflege.

Aber dies Werk war zur Welt gekommen in Knechtsgestalt. Es sollte, wie anderwärts die beliebten Grotesken, die zufällig vorgefundenen, leergebliebenen Flächen, Wölbungen, Kappen eines Baus ausfüllen, den der Meister nicht angegeben hatte, es war bestimt, ein von andern Begonnenes zu completieren. Dem stolzen Manne, dem Marmorbildhauer, der bei jeder Aufgabe nur daran dachte, den höchsten Forderungen seines Metiers zu genügen, ihm blieb freilich eine solche dienende Kunst, eine Kunst der Anpassung, beinahe unfassbar. Hier liegt der dunkle Punkt. Die decorative Funktion dieser Gebilde hat etwas aufgezwungenes; man hat sie 'unlogisch' genannt. Als sei ein Dämon in eine göttlich vollkommene Welt eingebrochen und habe das unterste zu oberst gekehrt. 'Eine Welt voll Schrecken und Dräuen, eine aufgeregte Welt die über uns hängt wie ein Himmel voll der schwärzesten Gewitterwolken; die lastende Wucht einer wilden, düstern, strafenden Weltanschauung, ein Chaos von verzerrten wahnsinnigen Gestalten'.

Die Wissenschaft aber, sogar die Wissenschaft der Kunst, soll bekanntlich weder loben noch tadeln, sondern begreifen. Welche Ursachen haben bei dieser dämonischen Geburt gewaltet?

Es sind die außerordentlichen Umstände: die Gewaltsamkeit ihrer Entstehung, die der Sistina ihr besonderes, einzigartiges Gepräge aufgedrückt haben. Denn solche Umstände müssen, wie bei Erzeugung der Lebewesen so bei geistigen Schöpfungen, einen unberechenbaren Einfluss auf Gestalt und Schicksale ausüben.

Dieses Werk, dessen kaum übersehbares aber streng geordnetes Gestaltenheer aus ungeduldig spontanem Schaffensdrang hervorgebrochen zu sein scheint, es ist dem Meister aufgezwungen worden. Ein Denkmal intensivster, geistig-körperlicher Arbeitsleistung, in dem kaum ein Nachlassen von Interesse und Spannkraft zu erspähen ist, ein *terminus* menschlichen Vermögens, kam es in die Welt ohne Vorbereitung und Vorarbeiten; Technik und Formensprache waren neu und augenblicklich zu schaffen, es war fast eine Improvisation. Nach heftigem Sträuben, beherscht von der Vorstellung, dass er seinem natürlichen Beruf untreu werde, dass er Opfer eines Komplots sei, hat er sich dazu bequemt, in Unterwerfung unter eine Macht, gegen die er alle Mittel des Widerstands erschöpft hatte.

Man setze den Fall, die Bemalung der Kapelle sei erst unter Julius II begonnen worden und Michelangelo seien die unteren Wände zugefallen: es wäre ein völlig anderes Werk geworden. Auch hier hat der Meister Zufall eine Rolle gespielt!

Er will jenes Komplot vereiteln durch den Erfolg. Er fühlt den Stachel einer der stärksten Triebfedern der menschlichen Natur. Er unternimmt die neue Arbeit nach dem Scheitern jenes andern Riesenwerks — wie eine Rehabilitation seiner Ehre. Und es war ein Ort auf den die Augen der ganzen christlichen Welt gerichtet waren, an den aus allen ihren Reichen, für Jarhunderte, alljährlich die Pilger zusammenströmen sollten.

Natürlich muste auch etwas von dem Geiste des Mannes in die Schöpfung hineinfahren, der ihn in diese Lage versetzt hatte, dessen dämonische Person auf sein impressionables Künstlertemperament eine unberechenbare Wirkung übte.

Das Geschick hatte ihn zusammengeführt mit einem Herscher, dem der Wille in Form der Leidenschaft in ungewöhnlichem Grade verliehen war, und dazu nun eine fast unbeschränkte Macht, auch über die Gewissen. Dahinter schürte der verzweifelte Drang, in die kurze Spanne Leben die ihm noch beschieden sein konnte, die Thaten zusammenzudrängen, deren Durst zu löschen ihm so lange versagt geblieben war. So spiegelt das Werk in den verschiedensten Richtungen Julius II. Charakter, Temperament und Triebe. Das merkwürdigste aber ist dass dieser selbstherrische Priesterfürst ihm doch in allem Einzelnen, sogar in der Wahl des Stoffs völlig freie Hand ließ. Umstände und Neigung führten dazu, dass er es auch, natürlich nicht absolut, aber doch in einem Umfang wie wol kaum in einem Unternehmen von annähernder Größe je der Fall gewesen war, eigenhändig ausführte. Man darf wol sagen: keine Einmischung geringerer Sterblichen hat es beim Eintritt in die Sichtbarkeit entwertet; alles ist aus seinem Kopf direkt auf die Mauern gekommen. Und so steht es wunderbarer Weise, nach vier Jarhunderten, wenn auch die Zeit ihm einen Schleier gewoben hat, noch vor dieser dankerfüllten Nachwelt, wer aber weiß wie lange noch!

Anfänge.

Die Entstehungsgeschichte der sistinischen Decke ist dunkel, die innere mehr noch als die äußere. Was sonst den besten Aufschluss gewährt, briefliche Äußerungen des Hauptbetheiligten, hat in diesem Fall eher den Sachverhalt verwirrt. Michelangelo war überzeugt, dass Bramante, den er für seinen Feind hielt, den Papst zu dem Projekt überredet habe, um bei dem zu erwartenden Miserfolg, den jungen

Raphael gegen ihn auszuspielen. Diese abenteuerliche Erzählung beweist doch eines zweifellos: die Heftigkeit seiner anfänglichen Abneigung gegen die Arbeit, deren Übertragung er sich nur als Feindestücke erklären konnte. Soll man noch Worte verlieren über ihre innere Unwarscheinlichkeit? Ein Experiment mit der päpstlichen Hauskapelle, um einen unbequemen Mann in Ungnade zu bringen! Konnte Bramante wähnen, dass im Fall des Gelingens — oder Mislingens — seine Arglist ein Geheimnis bleiben werde? Der Zorn würde sich auf den schlechten Ratgeber gewälzt haben. Aus dem kurz nach Michelangelos Flucht geschriebenen Briefe Rossellis (10. Mai 1506) ergiebt sich, dass schon vorher der Plan im Vatican besprochen worden ist, obwol Julius II ihm selbst noch nichts davon mitgetheilt hatte. Bramante versichert in dieser Audienz dem Papste, Bonarroti werde nicht zurückkehren (wie jener bestimt hoffte); er habe ihm mehremale erklärt, er wolle mit der Kapelle nichts zu schaffen haben. Rosselli straft Bramante ins Angesicht Lügen: Michelango habe nie mit ihm darüber gesprochen. Sangallo der auch nach Florenz reisen wollte, sollte ihn zurückbringen.

Der mutmaßliche Hergang dürfte etwa folgender gewesen sein. Nehmen wir als warscheinlich (was nicht absolut gewis ist), dass dem Papste sein Grabdenkmal irgendwie verleidet war. Er wollte, dass die Arbeit suspendiert werde, dachte aber nicht daran, seinen Michelangelo fahren zu lassen. Er sann vielmehr darauf, noch ehe man ihm jene Absicht eröffnete, vielleicht unliebsame Auftritte besorgend, ihn durch einen andern, sehr ehrenvollen Auftrag zu besänftigen, zu entschädigen. Es wird Julian da San Gallo gewesen sein, der die sistinische Decke vorschlug. Niemand kannte seine Fähigkeiten besser als der alte Leibarchitekt Lorenzos. Nach dem Erfolge des Cartons von Pisa in den Florentiner Künstlerkreisen konnte man Bedeutendes erwarten. Dem Papste erschien nun das eigne Grabmal weniger dringend als die Ausschmückung der Kapelle seines Oheims. Er beschloss dieß glorreiche Gedächtnis des Hauses Rovere im Vatican vollendet seinem Nachfolger auf S. Peters Stuhl zu hinterlassen.

Das Widerstreben des Künstlers versteht man. Der nächste stärkste Grund lag in dem Denkmal für S. Peter, auf das ihm so schwer hielt zu verzichten. Neben dessen Gestalten war in seinem Kopfe zur Zeit kein Platz frei. Ferner aber, dem Papste und ihm selbst schwebte damals etwas ganz anderes vor, als was später in der Kapelle entstanden ist. Nach dem ersten *disegno* beschränkte sich der großfigürliche Theil

auf zwölf Apostel in den Lunetten, das übrige war Ornamentik (*e'l resto in certo partimento ripieno d' ornamenti come s' usa*), wie es Julius II in den Appartamenti Borgia, die er noch bewohnte, vor Augen hatte, nur auf größerem Fuß. Eine Deckenmalerei wie sie eben Pinturicchio für Piccolomini in Siena ausgeführt hatte. Mit Pinturicchio sich zu messen war aber für Michelangelo eine groteske Vorstellung. Er war von Haus aus kein Ornamentist und ebenso wenig geneigt eine Gesellschaft von Ornamentisten zu dirigieren, wie später Raphael in den Loggien mit so glänzendem Erfolg. Endlich war die Räumlichkeit wenig verlockend. Die Decke erhielt ihr Licht von den Fenstern unten, abscheulich war die Beleuchtung der Lunetten; und wenn er selbst Hand anlegte, so eröffnete sich ein wahres Inferno körperlicher Martern, wie er es später mit bitterm Humor in dem berühmten Sonette geschildert hat.

Dieser Widerstand würde unüberwindlich gewesen sein, wenn ihm nicht ein anderer Plan aufgegangen wäre. Ein Plan ihm ganz auf den Leib zugeschnitten. Es würde von allerhöchstem Interesse sein, die nähern Umstände dieser Krisis zu ermitteln. Aber hier lassen uns die Nachrichten im Stich. Es ist im Geschmack der Zeit, und in seiner eigenen Art, solche Vorgänge durch eine Anekdote zu erklären, eigentlich zu verschleiern. Die Anekdote knüpft an jene zwölf Apostel. In der Kapelle des Nachfolgers der Apostel durften gewis am wenigsten Apostel fehlen; sie schlossen sich auch an die Geschichte ihres Meisters im unteren Theil; in der That musten sie später nachgeholt werden. Befremdlich ist freilich ihre Bestimmung für die zwölf Lunetten, die sich nur für paarweise Figuren eignen, in der Art der Propheten der Borgia-Säle. Michelangelo selbst hatte kurz vorher in Florenz zwölf Apostelstatuen übernommen; er bekam nun Gelegenheit, deren Ideen in Gemälden auszuführen.

Nun aber will er von Aposteln nichts wissen; nach dem Grund befragt, antwortet er kurz: 'die Kapelle wird armselig aussehen'. Heißt das: es werden Figuren ohne Handlung sein, monotone Figuren; der Mehrzahl nach wenig charakterisiert? Oder: blos zwölf Figuren sind zu wenig? Gedrängt sich zu erklären, fertigt er den Papst mit einem Wortspiel ab: *poveri anche loro*! 'Sie waren ja selbst Arme'. Nun, die Propheten waren ja ebenfalls Arme, und die Vorfahren Christi hat er durchweg als arme Leute dargestellt. Und später, beim Schluss der Arbeit, als der Papst den Goldschmuck vermisste, soll er ihn mit demselben Witz abgespeist haben.

Sein geheimer Gedanke war eben der ihm aufgehende große Plan, den er aber um keinen Preis verraten wollte. —

Die Genesis der Sistina ist ein Unicum, aber bei dem Werden großer Geisteswerke geht es selten auf geraden ebenen Pfaden.

Nicht wie die Blume aus der Knospe, nicht in den sonnenhellen Perioden des Lebens, im ausgeglichen beruhigten Zustande der Psyche, wo das Gemüt dem lauteren Meeresspiegel gleicht, der die ewigen Sternbilder widerstrahlt, werden dem Genius seine Offenbarungen gewährt.

So waren die Tage der großen Erfindungen und Entdeckungen selten antoninische Zeiträume weltbeglückender Weisen, aber oft Sturmzeiten voll Kampf und Zerrissenheit. Wer die Leidenschaft fürchtet und die starken Griffe der Schicksalsfaust und das Vergessen des Ich in den Stößen und Qualen des Innern, wer im intellektuellen Äther der Beschaulichkeit die Heimsuchungen der Muse erwartet, dem erlischt die heilige Flamme leicht im 'müßig kalten Dunstkreiß' des Quietismus. Denn

Schmerz und Liebe ist des Menschen Theil,
Der dem Weltgeschick nicht feig entwichen.

'Mach was du willst!' — mit dieser Autorisation hatte ihn der alte Papst abgefertigt, nachdem er seine Bedenken ungeduldig angehört. Wer nun Michelangelos Art kennt, versteht dass dies Wort auf ihn wirken muste wie ein Blitz, der Verstimmung und Unlust in alle Winde zerstreute. Freiheit, das war immer das erste, wo nicht das einzige was er begehrte. *Ayudarme, dejarme solo sará*, heißt es bei Tirso de Molina: 'Du willst mir helfen? so lass mich allein'. Wie ein von schwerem Morgennebel bedecktes Gefilde bei Aufgang der Sonne in Formen, Farben, Tönen lebendig wird, so etwas ging nun in seinem Innern vor.

Sich selbst überlassen, entdeckte er in sich aber nicht nur die Kraft, sondern auch schon die Elemente, die Umrisse eines unvergleichlichen Ganzen. Die Sistina ist vielen erschienen, wie vom Himmel gefallen. Aber es fehlt nicht an Wetterleuchten vorher. Die mehr amazonenhafte Madonna Doni ist eine Schwester der Sibyllen; die Sport treibende Jugend dahinter würde man, fände man sie auf einem Blatt Papier, für eine Studie zu den 'Sclaven' halten. Andere einst mit glühendem Eifer in Angriff genommene Bildwerke hatte er aufgeben müssen. Solche abgebrochene Entwürfe treten leicht in einen embryonalen Zustand zurück: dann können sie eine Transformation erleben. Die Gruppe des Laokoon

muss ihn in innern Aufruhr versetzt haben: wir können sein Nachzittern verfolgen. Man wird seine Lehrjahre nicht blos in der Secierkammer von S. Spirito und im Antikengarten von S. Marco suchen dürfen; er hat auch im Leben Bilder gesehen, freilich solche wie sie die Italiener nicht zu bestellen pflegten. In der geradlinigen engen Bahn der Marmorkunst blieb das alles ein ungehobener Schatz. Aber es erhöhte die Machtfülle seiner Potentialität.

Bei jedem schöpferischen Kopf werden die Gelegenheiten so ihm der Zufall bringt, nur einen Theil seiner inneren Möglichkeiten zu Tage fördern. Er kann sich immer nur bruchstückweise aussprechen, besonders der Bildhauer. Zu manchem muss er sich bequemen, was seiner Neigung widerstrebt. Das Publicum bewundert in der Regel nur Dinge, für deren Aufnahme die Nervenbahnen schon angelegt sind. Wie manche Blitze mag er erlebt haben, die statt ein strahlendes Feuer zu entzünden, in die Erde versanken. Wir besitzen viele Entwürfe zu plastischen und malerischen Compositionen, sie sind freilich meist aus seinem Alter; aber von den Zeichnungen der besten Jahre ist eben nur ein Rest bei der selbstverhängten Zerstörung des Unglücksjahres 1518 verschont gegeblieben. Wir lesen, wie er einst, durch Zufall im Besitz eines herrenlosen Marmorblocks, auf eigne Rechnung einen Herkules ausgeführt hat. In den glücklichen Tagen bei Lorenzo magnifico fand er, im Gespräch mit Poliziano, das Centauren-Relief, dessen Gleichen er nie wieder gemacht hat.

Die große Frage war, für alle diese in seinem Kopf sich regenden Motive ein Thema zu finden, das sie umspannte und zu einer Riesensymphonie formte. Eine große Geschichtfolge muste es wohl sein. Für deren Wahl waren nun freilich sehr bestimmte Schranken gezogen. Die heiligen Geschichten und Legenden, die Symbolik des Christentums lag ihm damals fern. Sein Trachten war gerichtet auf eine höhere Menschheit, die weit ablag von der gegenwärtigen Wirklichkeit, wie von der heiligen Traumwelt der Acta Sanctorum, aber auch von den Idealen der Griechen zusehends sich entfernte.

Es erschien in diesem Jahre des Heils 1508 ein Tag, eine Stunde, wo ihm ein Licht aufging: das Alte Testament. Nicht unmöglich wäre, dass der Anstoß kam von jenem Projekte, das ihn kurz vorher beschäftigt hatte: dem Carton von Pisa. Ein verwandtes biblisches, kapellenfähiges Thema bot sich in der Sintflut; und dieß brachte ihn auf die hebräische Urgeschichte. Da fand er eine Menschheit, wie sie weder in der Kirche

noch in der Gegenwart Platz gehabt hätte: Sterbliche die auch mit Menschen und Göttern gekämpft, deren Leben ein Zwiegespräch mit dem Höchsten war; voll von den Aufregungen der Schicksalseingriffe; und nicht ohne Züge aus der Nachtseite der menschlichen Natur. Ein Geschlecht das Zeit- und Ortsferne noch gigantischer, vager erscheinen ließ. Und ein solches bedurfte er für sein jeder Einschränkung widerstrebendes Schaffen.

Und diese Welt war ihm nicht fremd. In dem grösten Kunstwerk der florentinischen Sculptur war zu diesem Stoffe gegriffen worden. Wie oft hatte er als Knabe vor Ghibertis Thüren gestanden, sie schienen ihm wahrhaft Pforten des Paradieses damals, aber auch noch im Alter: Er hatte sie gewis nicht bewundern können, ohne auch Übersetzungsversuche in *seinen* Bildhauerstil anzustellen.

Dass er das Richtige getroffen, davon überzeugte er sich vollends, als ihm nun einfiel, dass ja dieser Stoff sich an die schon vorhandenen Gemälde in der Kapelle unten anschließe. Dort war das Leben des Moses erzählt worden, freilich nur als Gegenbild der Geschichte des christlichen Religionstifters, und deshalb nicht einmal in chronologischer Ordnung. Nun, er konnte zeigen, wie man die Schrift auslegen müsse, 'gewaltig, nicht wie die Schriftgelehrten'; nicht wie diese Umbrier und Toscaner mit ihren schönen Bäumen, Palästen und Garderobeschätzen und dem Getümmel der von jener Vorweltgröße so weit abgekommenen Durchschnittsmenschen der Gegenwart.

Verhältnis zum Juliusdenkmal.

Im Vollbesitz bildhauerischen Wissens und Könnens hatte der Dreißigjährige sich vor drei Jahren in den mit dem Papst zusammen ausgedachten Riesenplan des Grabdenkmals hineingestürzt; vierzig Statuen, sagt man, drängten zum Dasein; nun wird ihm plötzlich Halt geboten. Das ist ein psychischer Anprall, der den gesetztesten Charakter erschüttert hätte. Er entflieht, er betheuert nicht wiederzukommen, wenn ihm nicht sein Werk zurückgegeben werde. Er ist dennoch zurückgekehrt und hat sich bequemt zu dieser neuen Arbeit, die, wie er behauptet, 'nicht seine Kunst' war. Dann aber vollzieht sich eine Krisis, die Abneigung schlägt um in einen Rausch des Schaffens. Er der zähneknirschend sich einem despotischen Willen gefügt, ihn dünkt nun der Raum zu eng für das was er dem Papst und der Welt zu bescheren gedenkt.

Ein Blick auf die Entwürfe des Juliusdenkmals giebt uns den Schlüssel zu dieser merkwürdigen Wandlung. Jener Gestaltenstrom, gehemmt in seiner ursprünglichen Bahn, ergießt sich in das neueröffnete Bette. In den Tiefen seiner schaffenden Phantasie vollzieht sich eine Metamorphose: und dies gröste Ereignis in seinem Künstlerleben war eigentlich die Geburtstunde der Volta.

Nun denn, scheint er zu rufen, wenn Ihr mich mit Gewalt zum Maler machen wollt, so will ich Euch eine Kapelle von Marmorn nach meinem Geschmack malen; und er wirft das Statuenheer, das sie ihm abgenommen, an die Decke. Aus der Bildhauerwerkstatt verbannt, ist er doch im Herzen dort; er entschädigt sich mit dem Schein. ‘Die Malerei, sagt Leopold Ranke, ist für ihn eine Art Supplement zur Sculptur; sie stellt dar was jener versagt werden muste. In Michelangelo lebten Ideen, die in Marmor allein nicht dargestellt werden konnten. So ging er zur Malerei über, die jedoch unter seinen Händen immer einen Anhauch von Plastik behielt’[1].

Der oft wiederholten Betheuerung, dass er nur Scultore sei, will er schon in der Auswahl der Stoffe treu bleiben. Das Alte Testament bot eine Fülle malerisch dankbarer Geschichten. Hier glänzt Ghibertis und Raphaels gefällig klare Erzählungsweise. Michelangelo begnügt sich mit wenigen Proben historischer Scenen; er macht sechzehn häusliche Gruppen aus den Namen eines Stammbaums. — Auch Raphael hat zu derselben Zeit das Intellektuelle zu malen gehabt; in den großen Culturgebilden der Wissenschaften: er versinnlichte Theologie und Philosophie durch Versammlungen bedeutender Menschen in lebhafter Gedankenerzeugung und Gedankenaustausch. Michelangelo verschließt seine Geistesheroen in die Zelle des einsamen Denkers. Diese Propheten sind in Malerei übertragene, in sich beschlossene Statuen; man wünschte, dass sie Marmor würden[2]; sie haben die compakten Formen der Steinsculptur. Zwanzig seiner schönsten Gebilde haben keinen anderen Pass vorzuweisen, als die Freude des Plastikers an jugendlich reizvollen Nuditäten, in unerschöpflichem Wechsel der dem Mechanismus abzugewinnenden Bewegungsfigurationen.

In der Wahl der Ausdrucksmittel beschränkt er sich, das reiche Arsenal der Malerei verschmähend, eigenwillig auf das dem Bildhauer

[1] In Nord und Süd. V, 154 f. 1878.

[2] Il n' y a pas un de ces prophètes qui ne fasse regretter l'absence du marbre. G. Planche, Revue des d. mondes 1834. I. p. 468.

bequeme. Er soll uns inspirierte Gottesmänner zeigen; aber nur in wenigen hat er begeistertes Schauen angedeutet; meist hält er sich, unter dem Vorwand, dass diese Seher ja erst durch ihren literarischen Nachlass für uns Gestalt gewinnen, an die einfachen Motive forschender Leser. Ein äußerliches, aber plastisch dankbares Geschäft, das doch Vorgänge des geistigen Innern suggeriert. Wie seine Propheten, so geberdet sich ihr Herr: wenn Jahve nach der Schrift durchs Wort die Welt ins Dasein ruft, symbolisiert er den unsichtbaren Willensakt der Allmacht durch Bewegungen der Arme und Hände: er schafft die Weltkörper durch Geberden.

In der Zerstückelung der ihm übergebenen Fläche folgt er der Vorliebe des Statuariers für Einzelfiguren, repräsentative Individuen, geschlossene Gruppen von wenig Figuren. Ein Maler würde in solchem Raume ganz andere Gelegenheiten begrüßt haben. Acht pyramidale Gruppen rastender Wanderer; Familienscenen, zur Seite der Fensterbogen reliefartig arrangiert wie die einen Kamin, oder den Obergaden einer Fassade flankierenden Figuren. Wie sonst in den Marmorblöcken, so denkt er sich nun seine Schauungen potentiell enthalten in den *compartimenti* eines Gewölbes. Diesen Halbrunden, Rechtecken, gradlinigen und sphärischen Triangeln entlockt er sie.

Ja, ein Theil der Gestaltenklassen, aus denen das Werk zusammengesetzt ist, sind geradezu Imitationen plastischer Werke, gemalte Steinmetzen- und Erzgießerarbeit: marmorfarbige Kinderpaare als Telamonen; Bronzeakte in Relief, vergoldete Medaillons mit Historien. Die Namen Mose und Paulus, die allegorischen Frauen der Platform hatten seiner Phantasie die Richtung gegeben auf Motive colossaler thronender Figuren; sie löst nun, nach weggenommener Hemmung, diese verdreifachten Varianten der Propheten und Sibyllen aus. In dem Untergeschoss sah man Reihen gefesselter Gefangenen; jetzt zerreißen sie ihre Bande und verwandeln sich in behende Sclaven, die ihre halsbrechende Arbeit, zu der sie begnadigt sind, die festliche Ausschmückung der Kapelle, verrichten. Die Putten, dort bloße Frontverzierungen der Balustrade, bekommen eine ernstere Beschäftigung als Simsträger.

Am auffallendsten äußert sich der stolze Sinn des Bildhauers in diesen ornamentalen Figuren. Das Ansinnen unter die Decorateure zu gehen, hat ihn am tiefsten befremdet: er beantwortet es, indem er zum alleinigen Motiv der Ornamentik die nackte menschliche Gestalt macht, ja selbst jede Polychromie der architektonischen Gliederungen ausschließt.

Jedermann, dem er diesen Plan anvertraut hätte, würde ihn für ein bedenkliches Wagnis erklärt haben. Seine Zuversicht hat ihn nicht getäuscht: das beginnende Jarhundert hat der Architektur beinahe die Abkehr von aller Ornamentik gebracht. —

Man hat diesen Process in umgekehrter Folge warscheinlich machen wollen. Der zweite Plan des Juliusdenkmals, von 1513, den wir aus dem Kontrakt kennen, sei aus dem erweiterten Gesichtskreiße der sistinischen Decke hervorgegangen. Um diese Hypothese glaublich zu machen, hat man den ersten Plan von 1505 und die für ihn aufgewandte erfinderische Arbeit als beschränkt darzustellen gesucht[1]. Aber die Marmorblöcke die er 1505 und 1506 aus Carrara herbeischaffte (im Juni des Jahres 1508 kam noch eine ansehnliche Sendung nach)[2], er muste sie doch für bestimte Statuen ausgesucht und abgemessen haben, und nicht erst auf Rom die Überlegung verspart, was daraus zu machen wäre. Als er acht Monden in den Steinbrüchen sich herumtrieb, ist doch seine Phantasie nicht suspendiert gewesen; sie muste, dem langwierigen mechanischen Process voraneilend, mit den Gebilden beschäftigt sein, für die er den Marmor suchte. —

Der Verfasser mochte sich also nicht entschließen, diese seine oft in Vorlesungen entwickelte Ansicht von jenen dunkeln Vorgängen aufzugeben; damit soll freilich nicht geleugnet werden, dass der in den sistinischen Arbeiten gewonnene Stil auf seine späteren Sculpturen von Einfluss gewesen ist.

Das malerische Element.

Michelangelo, indem er sich mit diesem aus der Plastik hervorgegangenen System ganz von der üblichen Weise abwandte, konnte erwarten, dass es nun heißen werde: 'Er habe wol gezeigt, dass er ein neuer Prometheus sei, aber ein Maler sei er doch nicht'. Freilich, er wollte nur Bildhauer sein, und wollte es zeigen; aber auch, dass er, wenn es sein müste, mit den Malern auf ihrem eigensten Terrain einen Gang wagen könne. Er hielt die Malerei im Grunde wol für eine minderwertige Kunst; deshalb kann der Bildhauer, wenn er will, zu ihr heruntersteigen, aber der Maler nicht, wenn es ihm einfalle, Bild-

---

[1] A. Springer, Rafael u. Michelangelo II, 19.

[2] K. Frey, Sammlung ausgewählter Briefe an M. S. 5 f. Berlin 1899.

hauerei machen. Wenn er also Maler sein muss, so will er denen die ihn bezweifeln, Dinge zeigen, vor denen sie alle, Raphael oben an, sich als Schüler vorkommen sollen.

Diese beiden scheinbar widersprechenden Stimmungen: der Wille sich selbst treu zu bleiben; und die innere Logik der Situation, mit dem betretenen Weg Ernst zu machen, lassen sich auf Schritt und Tritt in dem labyrinthischen Werke verfolgen.

Bisweilen freilich verblüfft er durch Schroffheiten, als ob er gelobt habe, seinen Widersachern die oft wiederholte Betheuerung, dass er kein Maler sei (*nè io pittore*), handgreiflich zu demonstrieren. Er macht aus dem Paradiese, einer blühenden Oase nach biblischer Vorstellung, eine Steinwüste, ähnlich den Marmorfeldern unter denen er sich so zu Hause fühlte; und die Bäume verstümmelt er gern zu einem freilich dem Steinmetzen bequemen Skelett. Aber wenn er nun die Menschengestalt angreift, diesen Abglanz der ewigen Idee nach seiner Lehre, da hütet er sich doch, mit der den Gegnern zugedachten Lection sein Werk zu schädigen. Und alle die nicht ihre mitgebrachten Vorstellungen in das Gewölbe hineinsahen, alle die ihre eigenen Augen brauchten, waren längst einig, nicht blos über die unübertreffliche, auch koloristische Warheit seiner Körper, sondern auch über die farbige Wirkung des Ganzen. Sie springt auf den ersten Blick ins Auge, und jede Wiederkehr führt uns tiefer in die complicierte, unendlich durchdachte Harmonie dieses Wunderwerkes. Es ist kein Paradoxon, dass seine optische Schönheit dem poetisch-plastischen Wert der Motive ebenbürtig sei. Ja man kann einen gewissen Kontrast bemerken, zwischen der Schärfe der Zeichnung, der zarten Vollendung der Modellierung, und der Unmittelbarkeit der Eingebung, der Glut der Phantasie. Aber man vergisst eben zu oft, dass es keine absolute Schönheit des Colorits giebt, dass was uns anderswo als rauschende Farbenpracht, oder illusorischer Reiz entzückt, doch nur gefällt, wenn es Gegenstand und Ort angemessen ist.

Jener plastische Eigenwille also tritt mehr im Plan des Ganzen und der Wahl der Stoffe hervor: die malerische Anpassung in Ausführung und Zeichnung. Am stärksten müssen natürlich die zuerst ausgeführten Stücke der verschiedenen Bilderreihen die Luft des Ateliers, das er widerwillig verlassen, zu spüren sein. Im Laufe der Arbeit wird er malerisch warm. Ost- und Westende erscheinen auch im Stil wie Pole; die Gruppe des David, der Judith, der Söhne Noahs könnten einem

Rund- und Reliefplastiker einfallen, in Marmor zu übersetzen; in dem Wunder Mosis, in der Geschichte der Esther, treffen wir ihn auf Pfaden, wo selbst die Maler noch so bald sich nicht getrauten, ihm zu folgen. Indes schon das zweite Bild der Decke, die Sintflut, ist ein vollkommnes Gemälde, das gröste das er je gemacht, außer einem. Noch andere solche Compositionen hat er Gelegenheit gehabt, zwischen die gemalte Plastik einzuschieben. In ihnen zeigt er sich als Meister in der Kunst die Wand zu durchbrechen[1]; er spottet der Schranken der decorativen Flachmalerei. Er lässt die Gewölbekappen ein Kampfgewühl ausspeien; eine fliegende Gestalt den Raum in allen Richtungen durchkreisen. Er wirft mit dramatischen, momentbildlichen, verkürzenden Kühnheiten um sich, wie sie bisher Niemand geträumt hatte und die auch in der Folge wol nachgeäfft aber nicht übertroffen worden sind. Jene bildhauermäßigen Stücke werden nun zur Folie, an der wir den malerischen Wert der anderen messen können.

Ja man darf behaupten, er habe hier zum erstenmale den malerischen Stil gelehrt. Denn dieser liegt doch wol nicht blos in Tiefendarstellung, oder Luftperspective, und Landschaft, und in der Fülle jenes Beiwerks, das er an den hübschen Täfelchen, mit denen die Niederländer Italien überschwemmten, verspottete[2]. Denn giebt es ein Malerisches nicht auch in Zeichnung und Umriss? Man kann hochmalerisch sein ohne allen jenen von Michelangelo verschmähten Kram. Und diese Art des Malerischen geht uns nun auf in den großen Gestalten der Gewölbezwickel, die, durch Statuen angeregt, so weit entfernt sind von der *maniera statuina*.

Wer könnte verkennen, dass in diesen Propheten und Sibyllen das offene Geheimnis des Malerischen Ereignis geworden ist, wie nie zuvor und nachher.

Malerisch ist verschleierte Symmetrie, im Schein des Zufälligen verhüllte Regel, eine flüchtige Wendung die unauslöschlich sich einprägt. Die Sculptur zeigt ihre Gestalt von allen Seiten, der Maler ist auf eine einzige angewiesen, eine Welle aus dem Strome. Sein Genie erkennt man daran, dass er die günstigste und ausdrucksvollste, die prägnanteste und wirksamste trifft, und dass in diesem seinem Flächenbilde

---

[1] L'art divin de percer la toile, FALCONNET, Oeuvres I p. 37.

[2] FRANCISCO DE HOLANDA, Vier Gespräche über die Malerei, von Joaquim de Vasconcellos. Wien 1899 S. 28f.

die körperhafte Form sich rundet und regt. Es ist dieser wie ein elastischer Stahlreif das Lebendige umschließende Kontour, der, scheinbar ein Spiel des Zufalls, so tief gesetzmäßig ist. Die Art dieses Kontours hat Michelangelo gelegentlich durch gewisse Linien, Naturgebilden und Naturerscheinungen entnommen, veranschaulicht. Dieß ist der Sinn jener sibyllinischen Aussprüche, wonach das Geheimnis der Zeichnung in der 'Pyramide' liege, oder in der Linie der lodernden Flamme, der hingleitenden Schlange; weil sie die *furia* der Figur ausdrücke, die *grazia* oder *leggiadria* der Bewegung [1].

Es ist das was C. F. von Rumohr im Auge hatte, wenn er sagte, erst die colossalen Figuren der Hohlkehlen, mit ihren großartig geschwungenen, festen Umrissen seien in malerischer Beziehung ganz entwickelt; dass er hier in der Vereinfachung der Massen das äußerste erreiche; wenn er von jenen Vibrationen der Gestalt spricht, die auf Raphael, dessen eigenem Geist sie fremd waren, von ihm übergingen [2].

Die unvergleichliche Originalität Michelangelos, welche, die Succession völlig unterbrechend, in der Sistina ans Licht tritt und die Kunst aus den Angeln hebt, beruht eben darauf, dass er, nach entschlossener Lossagung von der Malerei und Verlernen alles etwa gelernten, auf diesem Umwege zu ihr zurückkehrte. Die Entstehung eines solchen Stils wäre gar nicht fasslich ohne den so noch nicht dagewesenen Zufall, dass ein großer Bildhauer, auf seiner Höhe, genötigt den Pinsel zu ergreifen, in sich die Elasticität fand, seine Conceptionen in das farbige Flächenbild umzusetzen. Malerei und Plastik sind ja von jeher, sogar schon bei den Griechen, durch ihre Wechselwirkung groß geworden.

Es war des Bildhauers Herschaft über sein eines, einziges Sprachwerkzeug, die menschliche Gestalt, ihren Mechanismus und ihre Oberfläche, dieser Herschaft verdankte er jene Unmittelbarkeit in der Übertragung der Idee in die Materie, wie sie sonst nur in dem gefügigen Elemente der Töne und Worte vorkommt. Daher das Geisterfüllte, das hinreißt und unterwirft. Denn das Werkzeug, — das so oft den ausführenden Geist selbst wieder zum Werkzeug macht — ist hier einmal nichts als Werkzeug.

---

[1] LOMAZZO, Idea del Tempio Cap. XII p. 40. Trattato VI, 4.

[2] V. RUMOHR, Italienische Forschungen III, 12. 88. 97.

Die Organisation des Ganzen.

Michelangelo fand tektonische Gliederungen des ihm übergebenen Flächenraums vor, ihnen hatte er seine Erfindung anzupassen; aber sie müssen ihm gelegen gekommen sein, denn er hat sie auf eigene Hand noch vermehrt. Er reformiert die vorgefundene Construction, indem er ihr eine zweite, eine Scheinconstruction, aufpfropft, und der Schein ist so geschickt gemacht, dass man sich wol täuschen kann, wo die eine aufhöre und die andere anfange. Er mag zuweilen geträumt haben von einem Bau, der ihm Gelegenheit gäbe, die plastischen Entwürfe, die in seinem Kopfe umherirrten, unter Dach und Fach zu bringen. Die Scheinarchitektur der Sistina wäre ein Bild dieses Wunschbaues. Man hat sie mit einem marmornen Hypäthraltempel verglichen. Die offene Decke des Tempels würde man sich durch figurierte Teppiche geschlossen denken.

Später kam in Bologna die Mode auf, Kapellen, Sälen, kleinen Kirchen, ganz oder nur im Plafond, durch solche Quadraturmalerei den Schein einer erweiterten, vertieften, erhöhten Raumgestaltung zu geben[1]. Das Scheingebilde wurde perspectivisch kunstgerecht durchgeführt, und die Täuschung durch einzelne Figuren, die in diesen farblosen Räumen hie und da auftraten, so vollkommen gemacht wie möglich. Solche Figuren zeigen sich im Durchblick von Nebengemächern, lehnen über Balustraden, schweben über gesprengten Kuppeln, hier nach den Regeln der Horizontalperspective. Die Phantasieconstruction und ihr Zauber der Raumerweiterung ist den Künstlern jedoch Selbstzweck; sie verdrängt die bisher alleinherschende Wandmalerei. Das Figürliche ist nur eine Zuthat zur Beförderung der Illusion.

Michelangelo hingegen war seine Quadratur nur Mittel, nur Rahmenwerk; eine Maschinerie mit der er spielt; dass sie sonst nicht die geringste Bedeutung habe, zeigt der Verzicht auf perspectivische Consequenz. Er sorgt dafür, jeden Versuch des Ernstnehmens zu vereiteln. Die Gemälde samt ihren Einrahmungen haben je ihren eigenen Augenpunkt, und dieser ist nicht der der Besucher der Kapelle unten; immer wird der gewählt, in dem die Figur am natürlichsten sich darstellt, ohne perspectivische Verzerrung. Den Illusionismus der mantegna-melozzoschen

---

[1] Velazquez u. s. Jahrhundert II, 200 ff.

Kuppelfresken hat er wo nicht misbilligt, doch persönlich abgelehnt. Es giebt keine gröbere Verkennung seiner Absicht, und Nichtbeachtung dessen was man wirklich sieht, als wenn man sich diese thronenden Männer und Weiber dort oben wie auf Emporen denken wollte, etwa als Zeugen der Vorgänge da unten; oder die Sclaven mit den Geberden und Ängsten lebendiger Dachdecker. Sogar die oben im Äther schwebenden Wesen, in den offenen Zwischenräumen der horizontalen Decke, sehen wir so als befänden wir uns in ihrer Raumschicht. Ja, wie eine Verhöhnung des Verismus hat er ihnen die Gewässer der großen Flut angereiht.

Damit ist aber freilich eine Consonanz in freiem, poetischem Sinne zwischen Bild und Raum nicht ausgeschlossen. Die Vorstellung einer stufenweisen Befreiung der lebendigen Gestalt von Gebundenheit in jedem Sinne, des Einklangs ihrer Natur und Funktion mit den Höhenverhältnissen ihres Orts, diese im Juliusdenkmal bereits angedeutete, dem Vorstellungskreiße des Plastikers entstammende Idee beherscht den Organismus des Ganzen.

Es kommen Reihen vor, wo das Motiv ein bloser Fall der Funktion des körperlichen Mechanismus ist, paarweise Figuren die als Pilaster vikarieren, ja sich bescheiden nur als Flächenfüllung zu dienen. Sie sind durch Stein- und Bronzefarbe als halblebendige Zwischenwesen, Bastarde der Kunst bezeichnet.

Die Gruppen der Lunetten und Stichkappen, obwol gleichfalls ihren Flächen sinnreich angepasst, sind doch viel mehr als deren Verzierung. Die geometrische Form, die den Maler bei der Composition leitete, wird verschleiert durch die dazwischentretende Vorstellung eines Zelts, einer gewölbten Kammer, durch den unstilisierten Zufallschein einer aus der Wirklichkeit herausgegriffenen Scene.

In diesen war ihm der Rahmen vom Baumeister geliefert; bei den Hauptstücken muste er ihn erst schaffen. Die sitzenden Colossalstatuen stehen nur in vagem Verhältnis zu der dreieckigen Form der Zwickel; an den überhängenden Flächen dieser Gewölbträger scheinen sie sogar ein Widersinn. Aber diese Zwickel sollten ja eigentlich den Abschluss der verticalen Wand jenes fingierten Hypäthraltempels vorstellen. Die geistige Bedeutung der Gestalten lässt auch dergleichen mechanische Scrupel nicht aufkommen.

Über ihnen, auf den Verkröpfungen des Kranzgesimses, treten noch einmal decorativ funktionierende Wesen auf. Sie sind motiviert

durch jene bronzenen Schilde, die sie anheften, Decoration *in actu*, wie Voluten, die sonst wol solche bekrönende Schilde flankieren. Sie haben keine Wand, nur einen Gurtbogen, hinter sich; sie sollten ja eigentlich als Gesimskrönungen in die Luft ragen. Je schmaler ihre Stützflächen, um so gelenker, rascher, centrifugaler sind die Posen, in denen sie ihr Geschäft erledigen. So bezeichnen sie die Grenze der Bewegung im Bereich der Schwerkraft. Es bleibt nur noch die Bewegung im Reich des Übernatürlichen: das Schweben.

In den schwebenden Gestalten hört die Beziehung zu dem tektonischen Raume auf. Der Rahmen hinter dem sie erscheinen, ist ein Aussichtsthor in die Tiefe des Unendlichen. Mit dem Schwerpunkte verschwindet auch jede Erinnerung des decorativen Anschlusses an die Fläche: die Malerei, die damit anfing ihre Schwesterkunst zu kopieren, triumphiert.

* * *

Michelangelo hat wol nie gedacht, in der Weise mittelalterlicher Systeme, die ganze biblische Weltgeschichte in Historien aufzurollen; seine Minerva hätte ihn hier vielleicht im Stich gelassen. Er hat diese Begebenheiten hebräischer Vorzeit sich citiert, und unter ihren ungezählten Schatten herausgegriffen was bei der Berührung mit seinem Geiste sich belebte, andere sich hierbei zum Dasein drängende Gestalten ihnen gesellt; als die Zahl voll war, hat er sie nach ihrer Verwandtschaft in Reihen geordnet. Der Organismus der Sistina steht vor uns als eine Ordnung von solchen Zonen. Keine ist der anderen inhaltlich gleichartig, wenige selbst gleichwertig, keine synonym; es giebt dominierende und untergeordnete, doch schließen sich einige engere Verwandte zusammen. Keine könnte fehlen ohne eine Lücke zu lassen. Sie umringen in concentrischen Linien die Centralbilder des obersten Theiles, die allein in einer geraden Linie verlaufen. Wie die Sphären des Demiurgen im platonischen Timäus, — aber ihre Harmonien auf Formeln zu bringen, übersteigt unsere Kräfte. Ein Philosoph, dem platonischen (oder neuplatonischen) Führer noch weiter folgend, würde auch das System der Emanation entdecken können: im Anfang die schaffende Energie des reinen Geistes; dann der Geist in der Sphäre der Endlichkeit: der Intellekt, im Kampfe zwischen Licht und Finsternis (die Propheten); der Kreißlauf des praktischen Lebens mit seinem Wechsel von Arbeit und Ruhe bis zum Versinken des

Bewustseins; endlich die blinden Kräfte, die das materielle Universum beherschen.

Diese Zonen laufen dicht aneinander her, berühren, ja verschlingen sich; hier galt es, Verwirrung zu verhüten durch deutliche Sonderung. Alle Mittel der Malerei und Plastik wurden aufgeboten zum Behuf der Differenzierung, dieser Bedingung ihrer Harmonie: Größe, Form des Rahmens, Farbe, Licht und Bewegung.

Die gewaltige Arbeit des Gewölbes wurde durch die Zerfällung in Zonen vereinfacht. Die Erfindung von zwölf, zwanzig Figuren oder Gruppen wird nun zur Abwandlung eines Themas, nach der Methode der Variation. Die Arbeit des Erfinders wird dadurch geschlossener, nicht bequemer; sie gewinnt an Intensität, was sie an stofflichem Aufwand erspart. Denn es galt nun, eine ganze Reihe homogener Motive zu übersehen und zu beherschen, da ein jedes alle übrigen bedingt und ausschließt. Der Schrecken einer solchen Aufgabe sind die Dubletten. Aber diese Differenzierung ist kein Quodlibet: man bemerkt einen Fortgang vom Einfachen zum Verwickelten, von Ruhe zu Bewegung, vom Ausgeglichenen zum Kontrast. Der Begriff der Variation findet natürlich in strengerer und laxerer Form Durchführung. Ihre formale Durchsichtigkeit, ihre Eleganz hängt ab vom Inhalte. Je einfacher der Inhalt (in den decorativen Reihen) um so ungezwungener spielt der Meister auf seinem Instrumente; bei geschichtlichen, geistig bedeutenden Stoffen wird sie sich mehr verhüllen. Aber sie ist selbst in den fünf Akkorden des Schöpfungs-Hallelujah erkennbar. Man kann jede dieser Reihen für sich verfolgen; man kann aber auch, durch einen Querschnitt, Gruppen aus benachbarten Gliedern verschiedener Reihen bilden. Die großen Kupferstiche Giorgio Ghisis geben solche Gruppen, wo ein Prophet als Mittelfigur erscheint. Wie Sterne weit getrennter Orte im Universum am Firmament Gruppen bilden, in denen die Phantasie der Vorzeit lebendige Gebilde entzifferte: so entstehen hier Constellationen, die zu interessanten Gedankenspielen verlocken. Sie sind zum Theil wirklich verbunden, insofern sie oft gleichzeitig ausgeführt worden sind; es waltet über ihnen der Genius der Stunde.

Gang der Ausführung.

Michelangelo begann im Spätherbst 1508 mit der Decke (*palco*), welche die neun in der Scheitellinie liegenden Gemälde und die zwölf Propheten und Sibyllen der Zwickel umfasst. Sie war im Sommer 1511 vollendet und wurde am Vorabende des Fests von Mariä Himmelfahrt, am 14. August feierlich enthüllt[1]. Dass die Zwölfe zusammen mit den Geschichten der Genesis gemalt worden sind, ist auch dem Verfasser nach den zahlreichen Parallelismen im Stil zweifellos[2].

Der chronologisch-sachlichen Folge der sistinischen Geschichten entspricht bekanntlich nicht ganz der Gang der Ausführung. Das im Plane, im Zeitablauf Erste war in der Arbeit zum Theil das Letzte. Raphael Mengs[3] meinte, man könne sehr klar sehen, dass die Stücke von der Thür bis zur Sintflut nicht im großen Stil der folgenden bis zum Gerichte gemalt seien. Die Figuren haben nur Lebensgröße. Er glaubte, Michelangelo habe seine *grandiosità* erst im Laufe dieser Arbeit gefunden. Zweifellos hat er am Ostende begonnen, um von da seinen Weg aufwärts bis zum Weltanfang zurück zu nehmen. Die Kapelle wurde nämlich, im Anschluss an S. Peter, von Ost nach West orientiert, abweichend von dem allgemeinen Gebrauch des vergangenen Jartausends.

Ein solcher Kurs, vom Finale zum Introitus, hat etwas befremdendes, vielleicht bedenkliches. Freilich wird ein Componist die Ouverture seiner Oper gern zuletzt schreiben, wie der Schriftsteller seine Einleitung; und David Hume hat seine Geschichte Englands mit dem Hause Stuart begonnen.

Der Einfluss, den die Umkehrung dieses Verhältnisses haben könnte, richtet sich nach dem Maße der vorhergehenden Feststellung des Planes bis in die Einzelheiten. Nun ist ja gewis, dass ein so compliciertes und streng zusammenhängendes Ganze nicht von Fall zu Fall erfunden werden kann. Ja selbst eine wesentliche Änderung im Plane wird während der Ausführung kaum ohne schwere Störungen vorgenommen werden können. Freilich ist auch nicht warscheinlich, dass im Anfang alles ein für allemal absolut, cartonmäßig abgeschlossen worden sei, zumal da der Meister auf die Mitarbeit von Gehilfen verzichtet hatte. Die Cartons

---

1 Frey, Studien zu Michelangelo. Jahrb. d. k. preuß. Kunstsamml., XVI, 94 ff.
2 H. Wölfflin im Repertorium XIII. 1890. p. 264 ff.
3 Raffaello Mengs, Opere ed. Fea II, 207.

wurden wol erst parallel mit den Frescoabschnitten hergestellt. Bis dahin gab es nur kleine Federskizzen, wie sie im ersten *furor* concipiert waren; und größere Studien in Kreide. Diese ließen noch viel freie Hand bei der Zeichnung der definitiven Cartons. Dann aber muss man an den Gemälden auch Spuren von Veränderungen der künstlerischen Handschrift beobachten können, wie sie Jahre intensiver Arbeit mit sich zu bringen pflegen.

Diese Spuren der Zeit in der Ausgestaltung der Motive sind auch unverkennbar, wenn auch die Motive selbst nicht in dieser Folge erfunden worden sind. Man merkt es, zuerst steht der Meister seinem Gegenstande ruhig, gesammelt gegenüber; die Phantasie die ihm gerecht werden will, arbeitet in gemessenem Schritt. Die Darstellungsmittel werden mit Umsicht gesucht und verknüpft. Im Fortgang der Arbeit kommt der productive Mechanismus in Zug, mit der Anhäufung von Kraft steigt die psychische Temperatur, die Vorstellungen stellen sich von selbst ein, das bildnerische Gestalten bekommt mehr Einheit des Gusses und Unmittelbarkeit. Wo es sich um Reihen gleichartigen Inhaltes, zum Theil Varianten handelt, werden sich die einfachen, klaren, natürlichen, die wesentlichen und centralen Aperçus im Anfange darbieten. Später kommen die abgelegeneren, verwickelteren, vielleicht auch tieferen, geistreicheren.

Gewis ist es lehrreich und unterhaltend, solchen feinen Wandlungen nachzugehen: die gelenkere Lösung der Hand, die vollere Innervation des Lebens zu verfolgen.

Aber solche Veränderungen der Darstellungsform sind noch nicht Entwickelungsphasen von biographischer Bedeutung. Dieser Process wiederholt sich bei jedem langatmigen Unternehmen. Statt aus jedem successiven Characteristicum ein Symptom von Wandlungen des Künstlers zu folgern, versuche man es nur einmal, und man wird finden, dass sie sich auch aus der wechselnden Natur der Aufgaben ableiten lassen.

Eine Scene aus dem Leben eines alten Trinkers, oder auch eine Opfercerimonie, im heroisch bewegten Stile, wäre ebenso verfehlt wie eine im Weltraume dahinbrausende Gottheit in starrer Reliefmanier. Bei der Schöpfung aus Nichts kann man nicht viel mehr als eine Person beschäftigen, und muss sorgen dass sie den Rahmen fülle. Für einen Weltuntergang würde eine Gruppe von Ertrinkenden nicht hinreichen. Da Michelangelo nun ohne Zweifel freie Hand hatte, an welchem Ende

der Kapelle er beginnen wollte, so wird er sich nicht ohne triftigen Grund für den Westen entschieden haben, wo er genötigt war, seine Historien der natürlichen Folge entgegen zu malen. Er will sich das höchste, schwerste versparen auf die Zeit, wo er in Zug gekommen sein wird. Aufgaben wie das Seelenleid des Jeremias, der Zug des Schöpfers durchs All, die stürmische Katastrophe des Jonas, sie durften am besten gelingen in dem gehobenen Zustande der weitgeförderten Arbeit. Dagegen solche einfachen Motive, wie sie im Anfang der Phantasie sich darbieten, sie waren am Platze in den sich beruhigenden Schlussakkorden. In jenen Augenblicken der ersten Berührung des Genius war er berufen, dem großen klaren Schauen der Delphica, der feierlichen Majestät der Erythräa Gestalt zu verleihen.

Es giebt wenig so augenfällige Thatsachen in der Geschichte des Geschmacks, wie die stark materielle Wandlung, in der die Kunst jener Zeit begriffen war. Überall der Übergang vom Feinen zum Starken, vom Kleinlichen zum Grandiosen, vom Eckigen zum Runden, vom Magern zum Fetten, vom Ascetischen zum Sinnlichen und Heroischen. Jedermann der Raphaels Zimmer durchwandelt hat, ist mit dieser Erscheinung vertraut. Auch bei Michelangelo, der für einen Bahnbrecher in derselben Richtung gilt, sind noch Elemente des älteren Geschmacks nachweisbar. Aber die Ansicht von Mengs, dass der Process sich innerhalb der Sistina vollzogen habe, scheint doch nicht stichhaltig. Jener Körpertypus z. B., als dessen Terminus man etwa die Statue der Nacht bezeichnet, er ist ihm in der Sintflut ganz geläufig. In diesem Anfangsgemälde des Gewölbes steht er, was heroischen Stil betrifft, auf seiner Höhe; Benvenuto Cellini behauptete sogar, dass er den Florentiner Carton nie wieder erreicht habe. Nur das wird man sagen können: die Kapelle hat ihm das weiteste Feld für die Verwendung seiner großen Formen und Geberden geboten; und das Verlangen danach hat ihn mit zur Wahl des Gegenstandes bestimmt. Aber man könnte hier auch Spuren der umgekehrten Bewegung finden, in den Lunetten, wo ein Einlenken vom Überspannten und Stürmischen zum Natürlichen und Ruhigen erkennbar ist.

Eine andere Frage ist, wie man in des Meisters Sinn sein Werk sehen, in welcher Folge man es ablesen und nachempfinden solle. Da wird es nun wol bei der Ordnung des Gegenstandes bleiben müssen. Wer wollte ein Drama, wenn dessen Ausarbeitung in anderer Folge als der seiner fünf Akte ermittelt würde, nun auch in dieser Folge

gespielt sehen; wie wenn man in einer Musteraufführung von Goethes Faust etwa nach der Kerkerscene Selbstmordversuch, Spaziergang und Pakt, und danach den Prolog im Himmel auf die Bühne bringen wollte.

Auch kann Michelangelo schwerlich gemeint haben, dass die Besucher seiner Kapelle ihre Andacht mit Noahs Schande und der Sintflut beginnen sollten und mit der Schöpfung abschließen. Der Anfang sollte mit dem Anfang gemacht werden; auch hat er dafür gesorgt, dass dem Eintretenden sogleich die Epopöe der Schöpfung in ihrem Ablauf von West nach Ost klar und übersichtlich ins Gesichtsfeld falle. Diese Hauptansichtstelle des Ganzen am Ostende hat er vorausgesetzt. Auch die Propheten sollten nicht blos als Einzelfiguren, sondern als Doppelchor von hier aus überschaulich gesehen werden.

Hierin liegt die Ursache der merkwürdigen Thatsache, dass er bei den gleichartigen Reihen (der Propheten, Sclaven), in einer immerhin bedenklichen Verletzung des Ebenmaßes, die Dimensionen von Ost nach West vergrößert hat. Zu dem Zwecke rückt er die Fußplatte der Propheten immer tiefer in die untere Spitze der *peducci* herab. Der dieß mit scharfem Blicke zuerst beobachtet hatte, konnte glauben, dem Maler hätten die anfänglich gewählten Dimensionen im Fortgange der Arbeit nicht mehr genügt. Als sei ihm für das leidenschaftlichere Wesen und die 'massigere' Behandlung der Raum zu enge geworden. Aber wie sollten solche verhältnismäßig geringe Differenzen bei Ausführung und Eindruck colossalischer Figuren in die Wagschale fallen? Die Conception war ja im kleinen festgestellt, die Übertragung ins Große ist eine mehr mechanische Procedur. Auch verläuft die Vergrößerung in regelmäßigen Staffeln. (Nur bei Ezechiel rückt die Fußplatte wieder hoch hinauf.) Er wird sich doch nicht fünf- bis sechsmal hintereinander corrigiert haben. Nun aber wissen wir aus dem Kontrakt des Juliusdenkmals von 1513, dass er die Dimensionen seiner Statuen mit Rücksicht auf die perspectivische Verkleinerung, hier nach oben, vergrößern wollte. Denselben Grundsatz hat er später beim Jüngsten Gericht befolgt. Diese Rücksicht hat auch hier, nur in der Richtung von Ost nach West, gewaltet.

In derselben Gegend, wo die Folge der Schöpfungsakte anhebt, fällt der jene Avenue von thronenden Colossen durcheilende Blick des Besuchers auf die Gestalt des Jonas, durch Größe, Bewegung und Gebahren wol die auffallendste des ganzen Raumes. Es ist nicht zufällig,

dass gerade bei diesem Propheten, und nur bei ihm, statt jener glatten Wand, vor der alle seine Collegen Platz genommen haben, der Hintergrund in die Tiefe sich öffnet. Zwar sehen wir nur die Windungen des Meerwunders und die Genien, aber wir ergänzen von selbst die Meeresfläche und den Horizont. Wären die Deckengemälde in perspectivischer Einheit entworfen, an dieser Stelle müste der Augenpunkt des Ganzen liegen. Der Künstler hat weislich auf diese Einheit verzichtet; aber er will doch den Ort dieses letzten Fern- und Verschwindungspunktes andeuten, durch den der Hauptstandpunkt für den Betrachter des Ganzen festgelegt und dessen Einheit besiegelt worden wäre.

Der Besuch der sistinischen Kapelle gilt im stillen für eine heilige aber gefürchtete Pflicht des Romfahrers. Die Vertiefung in das Meisterwerk Michelangelos ist eine ungewöhnliche körperliche Strapaze, die man sich durch geliehene Spiegel erleichtern kann. Als wenn der Theaterfreund seine Augen auf eine Bühne richten sollte, die sich haushoch über seinem Parterre befände. Wäre also vielleicht die Kämpferlinie des Gewölbes, oder wenigstens die der Fensterbänke der richtige Standort? Aber wenn man die schwindlige schmale Galerie erklettert hat, so merkt man doch, dass diese colossalen Phantasmagorien nicht für diese Vertraulichkeit berechnet sind[1]. Und dann ist es auch nicht blos die Arbeit der Halswirbel und Nackenmuskeln. Es ist die ängstigende Widernatürlichkeit des Anblicks schwerer Körper an überhangenden, ja wagerechten Flächen, und die Anhäufung solcher Körper, ohne Gewährung eines Ruhepunktes; denn auch die baulichen Stützen und Rippen, der Halt des Ganzen, sind von menschlichen Gestalten besetzt.

Nun hat der Künstler ja wol ohne Zweifel, als er sah, dass dieses Gewölbe sein Schicksal geworden sei, nach angemessenen Gegenständen gesucht. Der Schatz der kirchlichen Ikonographie enthielt manche wunderbare oder symbolische Stoffe, die die Phantasie mit schwebenden Wesen vollkommen vertraut gemacht hatten. Z. B. die Apotheosen und Assumptionen; diesen hatte unlängst Melozzo sein Meisterwerk abgewonnen. Aber diese Hilfsquelle war bald erschöpft. Die Schöpfung reichte nicht einmal aus für die Reihe in der Scheitellinie. Ferner hat

---

[1] Das Experiment ist auch praktisch gemacht worden, auf Kosten des großen Bibliotheksaals im Escorial, wo Pellegrino Tibaldi, ohne Zweifel auf Befehl Philips II, eine wunderliche Nachahmung unsrer Deckenmalerei herzustellen sich erkühnte. Der Saal hat aber, bei bedeutenderer Länge, nur etwas mehr als die Hälfte der Höhe der Sistina, daher die verfehlte Wirkung.

er wol gewis den hohen Standort der Propheten für ihre Wirkung in Rechnung gezogen. Man stelle sie sich vor etwa in die Höhe der Quattrocentisten unten versetzt: sie würden uns wie entthront vorkommen. So gewinnt der Posaunenchor am Weihnachtsmorgen in S. Peter durch sein Erschallen von der Galerie der Kuppel herab einen überirdischen Klang. Meist aber muste er sich darein ergeben, statt uns in die Höhen verklärter Wesen zu entrücken, Hebel zu erfinden, um die Erde und was von der Erde ist, in den Himmel hinaufzuwinden. Für solche Bilder ist dann die Örtlichkeit bloser Zufall. Als wären wir in einer seltsam aufgestellten Gemäldegalerie, untergebracht in den Sälen eines Schlosses das für ganz andere Bestimmungen erbaut war.

Ja es sind hier Gewaltsamkeiten verübt worden, aber von einem Autokraten, der seine Macht über die Gesetze hinaus nicht der Gewalt, sondern dem Genius verdankte. Die Architektur war ihm nichts als Dienerin: *mens agitat molem.* Und was war am Ende daran gelegen, ob wir eine stilgerechte Plafonddecoration weniger bekamen, aber dafür dies Unicum? Der mittelmäßige Bau Dolcis war über die Maßen geehrt, dass er eine so hohe Bestimmung erhielt, ‘wie die Insel Delos dem Meere entstieg, eine kreisende Göttin barmherzig aufzunehmen’.

ERSTES KAPITEL.

Schöpfung und Urgeschichte.

Michelangelo eröffnet seine Bilderbibel mit der Illustration jener uralten Geschichten, in denen einst das Morgenland seine Vorstellungen von der Entstehung der Welt und dem Ursprung des Übels und des Bösen niedergelegt hatte. In den frühesten Culturstaaten des Zweistromlandes entstanden, sind sie nach läuternden Wanderungen endlich der reinen Gotteslehre des Prophetismus angepasst, in der Folge mit dem Evangelium der Erlösung verwoben worden. Dem genialen Künstler, dem man zuweilen die Ehre erweist, ihn für einen besonders modernen Geist zu erklären, galten diese Erzählungen ohne allen Zweifel für mehr als blose Allegorie. Auch ihm war die Welt der Lebensbaum göttlichen Ursprunges, dessen Mark der aus rätselhaften Tiefen angeflogene Samen der höllischen Mispel vergiftet hat. Solche Lehren sind ein Reflex des alten Kampfes zwischen Gut und Böse, des μέγας ἀγών Platos. Wenn Gerechtigkeit, Reinheit und Warheit in der Wertordnung des Geistes Höheres bedeuten als die Materie und der Weltlauf, so, folgert die religiöse Empfindung, werden sie auch in noch anderem, unbedingtem Sinne oben an stehen müssen: m. a. W. die Welt wird von Gott sein. Dem gegenüber erhebt sich unter dem Eindrucke der überwältigenden Realität des Weltwesens der Gnosticismus alter und neuester Zeit, indem er für den Grund der Welt das Böse erklärt. Freilich wenn dann im Verlaufe ihres Lebens die Güte und die Selbstverleugnung, der Durst nach dem Lichte der Erkenntnis und dem Glanze des Schönen aufleuchten, so gleicht sie dem Dornbusch der Trauben und Feigen trägt: ihr großes Wunder ist das Gute, wie dort das Böse. Beiden tritt der Naturalismus entgegen, der den Knoten zerhaut, indem er den Gegensatz von Gut und Böse überhaupt streicht, freilich auch den Zufall. Er löst das Welträtsel durch das Gesetz der allmähligen Entwickelung, obwol sein verwickeltes Lehrgebäude noch keineswegs auf ehernen Füßen steht.

Jene beiden einander feindlichen Systeme enthalten eine ernste Ansicht des Lebens, und zu einer solchen neigte auch Michelangelo nach Temperament und Erfahrung. Das Weltdrama das er vor uns aufrollt bis zu dem schrecklichen Abschlusse des Gerichts schien Vielen so finster und absurd wie die Hölle Dantes. Indes ist der Eindruck kein niederschlagender. Diese seine Menschheit hat er in heißem Ringen dem Bilde nachgeschaffen, das er sich von einem aus der Hand der Gottheit hervorgegangenen vollkommenen Geschlecht gemacht hatte, vor dem Verderb der Zeiten. Man hat richtig gesagt: 'Es sind keine schwachen sündigen Geschöpfe, sondern Heroen'[1]. Inmitten ihrer ragen die Verkündiger der ewigen Gerechtigkeit, die Anwälte der Geringen und Unterdrückten, denen die Ahnung einer Weltreligion des Geistes und der Liebe zuerst aufgegangen ist. Die Wirkung ist also eher ein Gefühl der Erhöhung unserer Natur, und wenn auch nicht der Nichtigkeit des Bösen, doch der höheren Macht des Guten. Der Kampf tobt noch in der zeitlichen Welt der Erscheinung, vor des Geistes Auge ist er entschieden.

* * *

Der Anfang der Deckengemälde ist der Anfang der Welt, der Anfang aller Dinge aber ist Gott, der auch ihr Ziel und Ende ist. Zuerst fünf Bilder des schaffenden höchsten Wesens; danach, mit dem Eintritt des Bösen in die Welt, verschwindet die göttliche Gestalt für immer.

In der Schrift über das Erhabene, vielleicht dem geistvollsten Erzeugnis antiker Rhetorik, aus augusteischer Zeit, findet sich ein einziges Citat nichthellenischer Herkunft: das *Fiat lux*[2] aus den Büchern Mosis, in freier Fassung. Es war nur natürlich, dass dieser grandiose Wurf religiöser Phantasie auch die Künstler reizte, aber wagten sie sich nicht an das Unmögliche? Wer wollte malen, was man nicht einmal denken kann?

Von Phidias' olympischem Zeus rühmte Dio Chrysostomus[3], dass er zuerst Griechenland, dann alle Völker um sich versammelt habe,

---

[1] CHARLES BLANC, Histoire des peintres, p. 36.

[2] Ὁ τῶν Ἰουδαίων θεσμοθέτης, οὐχ ὁ τυχὼν ἀνήρ, ἐπειδὴ τὴν τοῦ θείου δύναμιν κατὰ τὴν ἀξίαν ἐχώρησε κἀξέφηνεν, εὐθὺς ἐν τῇ εἰςβολῇ γράψας τῶν νόμων 'εἶπεν ὁ Θεός' φησί. τί; 'γενέσθω φῶς, καὶ ἐγένετο· γενέσθω γῆ, καὶ ἐγένετο'. LONGIN 9, 9.

[3] DIO CHRYSOSTOMUS, Olympische Rede.

denn keiner der diese Gestalt erblicke, vermöge fortan eine andere Vorstellung des Göttlichen in sich aufkommen zu lassen. Gerade an diesen in einsamer Höhe ragenden Zeus ist man bei Michelangelo erinnert worden. Er zuerst und er allein habe dem athenischen Bildhauer über die Jartausende die Hand gereicht. Der Maler Peter Cornelius hatte gesagt, 'seit Phidias sei dergleichen nicht gebildet worden'. Ein fein empfindender Philosoph fand in ihm dieselben 'sich sträubenden gewaltigen Locken, den fliegenden Bart in leidenschaftlicher Bewegung'[1]. Herman Grimm will sich keines Bildnisses eines menschlichen Körpers erinnern, das diese Schönheit erreichte, hier zum erstenmale habe es ihn nicht befremdet, den höchsten Geist in menschliche Form herabgezogen zu sehen.

Ohne zu verkennen, dass in Phidias' Verkörperung des 'Vaters der Menschen und Götter' ein allgemein menschliches und göttliches enthalten gewesen sei, wird man doch sagen können, Michelangelos Idee liege im Grunde weit ab von der hellenischen. Wir können zwar von jenem goldelfenbeineren Coloss nur noch eine nebelhafte Vorstellung gewinnen. Aber gewis scheint: er wirkte als Gestalt, als Dasein: ein Bild der Majestät und Milde, der Lebensfülle und Geistesgröße in ruhiger Erscheinung. Jean Paul meinte: 'Jupiters Augen bewegen sich weit erhabener, als seine Arme und er selbst'. Aber nicht durch Schönheit der (doch verhüllten) Gestalt und der Züge, nicht durch Würde und Majestät hat Michelangelo den Eindruck des Göttlichen hervorgebracht. Ja er wollte kaum ein Bildnis der Gottheit eigentlich; er wollte das Schaffen malen, den Willen und die That, das Temperament und den Affekt des Schaffens. Sein Jahve ist ganz aufgegangen in Geberde und Bewegung; er opfert selbst die aufrechte Haltung, das Symbol des Adels der Menschennatur. Nicht das magische Wort sendet er aus in den Weltraum, er selbst ist dieses Wort. Wie ein Schwimmer durcheilt er das Reich des Äthers. Einen Griechen würde dieser Schöpfer wol kaum an den Olympier erinnert haben. Diesen 'Alten der Tage' (nach Daniel) mit dem weißen Bart und den wallenden Locken würde er eher für einen Elementargott, der Fluten und Stürme, gehalten haben.

Michelangelo knüpfte hier jedoch nicht an Antikes; er entnahm die schwebende Gestalt mit dem Engelgefolge der Überlieferung: sie war ja von Ghiberti unübertrefflich schön und majestätisch gebildet worden.

---

[1] E. A. v. SCHADEN, Erinnerungen S. 230. Frankfurt 1853.

Aber er legt einen andern Geist hinein. Die früheren Schöpfungsbilder waren symbolischer Art: eine edle, christusartige Gestalt, mit der Handbewegung des Segnens, als bildnerischem Äquivalent des schöpferischen Wortes, des Werde. Immer dieselbe Figur steht, wenn auch mit sinnig nüancierten Gesten, neben ihren verschiedenen Werken, dieselbe Nummer mit wechselnden Exponenten.

In der Sistina sollte man wol weder antike noch mittelalterliche Vorstellungen suchen. Aber das wird Niemand bestreiten: Michelangelo hat der Vorstellung des Gottes der Propheten und Psalmen, des zornigen Herrn der himmlischen Heerscharen, hier zuerst überzeugende Gestalt gegeben, wie Niemand vor und nach ihm. Es ist auch ein Donnerer: aber dieser scheinbare Elementargott ist Geist.

Der Künstler sucht nach einer Analogie seines Monopols, dieses unfassbaren einzigen Thuns, des Schaffens, in der Erfahrungswelt, und er findet es in menschlicher Nähe. Gott schuf ja den Menschen ihm zum Bilde. Der Sinn dieses Ebenbildes in dem Priestercodex ist wahrscheinlich Herschaft über die Erde und ihre Wesen. Michelangelo lag die künstlerische Gabe näher. Sein Jahve gleicht dem Baumeister, der in seiner Riesenkathedrale mit allgegenwärtiger Eile hin und herfährt, tausend unsichtbaren Händen ihre Aufgaben anweisend. Ja er trägt eine unverkennbare Verwandtschaft mit ihm selbst, der hier die Wölbung mit Geschlechtern lebenstrotzender Wesen bevölkert. Im Gebahren dieses Gottes entdecken wir Anklänge an den Bildhauer, besonders den Marmorbildner. Dessen unmittelbares körperliches Werkzeug sind ja die hammerschwingenden Arme, noch in ganz anderer Weise als bei dem Thonplastiker, dem Holzschnitzer. Mit solchen Armen durchwühlt der Schöpfer das Chaos, wirft die Planeten in ihre Bahnen, sänftigt den Streit der Elemente, lockt die Bildungen des Lebens hervor.

Und diese bald ungestümen bald sanften Bewegungen sind ein Spiegel von Vorgängen im Geiste, wo das Schaffen eins ist mit dem Geschaffenen. Man liest hier die an der Schwelle des Bewustseins sich regenden Ahnungen; die blitzartig aufleuchtende Idee, das ausgleichende Ordnen; den Funken des Lebens der aus dem vollendeten Werke Pygmalion entgegenschlägt.

Nicht unzutreffend hat man diese Verbildlichung des schöpferischen Worts durch die That mit Faustens Bibelübersetzungsversuch verglichen. Nur macht der Künstler den Weg mit einem Schritt, zu dem der Philosoph mehrere Mittelglieder nötig hatte. Von dem

geheimnisvollen Wort durch das alle Dinge gemacht sind, schritt er durch den Sinn (das Intellektuelle) zu der Kraft (dem Potentiellen), von da zum Aktuellen, das nach Aristoteles der Erscheinung nach, und für alle im Schein der Zeitlichkeit befangenen, das Spätere, dem Wesen nach das Erste ist, das das Potentielle erklärt; wie die Gottheit selbst reine Energie ohne Potentielles ist.

Die Schöpfungsakte.

Michelangelos Interpretation der heiligen Urkunde ist wie immer nach dem Geist, nicht nach dem Buchstaben; den Rahmen die er zur Verfügung hatte angepasst, und ganz dem Gesichtspunkte der Darstellbarkeit untergeordnet.

Er hatte vier Rahmen für sechs Tagewerke; aber er wollte keine Fragmente geben, sondern das Ganze. Zwar fehlen einige Werke und einmal hat er zwei in einem Bild vereinigt. Aber näher besehen erhalten wir eigentlich nur fixierte Punkte einer stetigen Bewegung; ja, schulmäßig ausgedrückt, vier Momente einer Idee. Anfang, Schluss und Mitte: der Anfang ist der Hervorgang der Welt aus dem Nichts; der Schluss der Aufgang des göttlichen Ebenbildes; dazwischen die Breite der Welt in ihren zwei großen Reichen: die Bildung des materiellen Universums, die Schöpfung der Lebewesen. Diese vier wesentlichen und zugleich bildnerisch dankbaren Motive hat er herausgegriffen, und so gut es ging, dem Texte angepasst.

Auch unserem darüberhingleitenden Blicke verschmelzen die Tagewerke zu einer großen Fahrt durchs All, vom Chaos bis zum Garten Eden. Das gleichzeitige Auftreten des göttlichen Wesens an zwei Punkten desselben Raums deutet sicher an, dass die Reise zeitlos zu verstehen sei. Doch nimmt sie verschiedene Tempos an. Im Anfang ist sie angestrengt und mühsam, dann frei und stürmisch, weiter ruhig und ebenmäßig, zuletzt steht die Gestalt auf der festen Erde. Diese Auslegung Michelangelos ist anthropomorphischer als der Text, weil sie die Raumbewegung hineinbringt, und der doch allgegenwärtig ihre Befehle ertheilenden Gottheit einen Weg andichtet; sie ist idealer, weil im Grunde diese Verräumlichung ebenso wie die Zeittheilung nur eine durchsichtige Form ist.

Das erste Bild ist das dunkelste. Aller Anfang ist dunkel. Es muss aber den Anfang bedeuten. Der Schöpfer ist noch allein; statt

zu gebieten muss er selbst Hand anlegen. Er schwebt nicht über den himmlischen Scharen, er macht sich selbst, wie ein Schwimmer, mit Beinen und Armen, Bahn durch den Raum. Mitten im Wolkenmeer dringt er vor, jetzt aber dreht er Oberkörper und Haupt nach oben; die Arme ausbreitend und mit den Händen das Gewölk auseinanderschiebend. Wolken und violetter Mantel wallen in denselben runden Linien, wie vom Winde bewegt. Dies ist der Gottessturm (*ruach elohim*), der uranfänglich über den Gewässern der Tiefe schwebte. Wolken sind ein Bild des ruhelos, ohne feste Form und Ordnung Bewegten, ein Bild des Chaos. Auch die Gestalt ist die unruhigste von allen hier, das schroffste von Verkürzung und Contrapost ist hier gewagt. Vom Gesicht sieht man fast nur Nasenspitze und Kinn, in hässlicher Verschiebung. Die Skizzen (Oxford) zeigen des Malers Ringen; in zweien z. B. steigt sie, in Frontansicht, empor nach dem Zenith.

Die Biographen sehen darin die Schöpfung des Lichts, oder dessen Scheidung von der Finsternis (*il suo dividere la luce delle tenebre*, Condivi). Aber man möchte Michelangelo nicht gern diese geschmacklose Vorstellung: Auseinanderschiebung von Licht und Finsternis, aufbürden. Diese mühsam ringende Gestalt würde mehr als wunderlich abfallen gegen das erhabenste Wort der Genesis: *Fiat lux.* Der Gegensatz von Licht und Dunkel ist auch viel zu schwach ausgedrückt; und die helle Seite ist die untere: er würde sich abwenden von dem Lichte das er schafft.

Die erste Handlung des Demiurgen im platonischen Timäus ist die Herstellung der Ordnung, τάξις, im Chaos. Die Vorstellung des Chaos war in dem ‘wüsten leeren und finstern’ der Genesis deutlich ausgesprochen. Auch sind die ersten drei Tagewerke — außer der Scheidung von Licht und Finsternis: die Scheidung von Erde und Meer, und der Gewässer über und unter dem Firmament, eigentlich nur Ordnung des ungeschaffenen Chaos[1]. Endlich aber, die Ordnung des Chaos oder der Materie steht hier zugleich für den absoluten Anfang, die Schöpfung aus Nichts. Für den Begriff verschieden, fallen sie für die künstlerische Anschauung zusammen: ihr ist das Formlose Nichts.

Diese seltsame Gestalt ist also die erste auf die das Auge des Eintretenden, den Anfang suchend, fällt. Es schweift unwillkürlich hinüber

---

[1] H. Holzinger, Die Genesis S. 17.

in ihre Umgebung. Sie steht über dem Propheten Jonas und hat zur Seite die Eherne Schlange und die Geschichte der Esther. Welch ein Anfang! Welch ein Kontrast zu dem Anfangsvers der Genesis! der monotheistisch erhabenen Ruhe des Worts: Am Anfang schuf Gott. Es ist die Klarheit des Intellekts und Willens, der einem ewigen Plane Dasein giebt. Bei Michelangelo sieht es mehr aus wie in den Kosmogonien und Natursystemen: der Streit ist der Vater der Dinge. Ein brandendes Meer, das den mit Gott hadernden Propheten an den Strand wirft; die verlornen Geschlechter der unbändigen Urzeit im heißen Ringen ums Leben; ein angeketteter Titan; die Gottheit selbst, die aus dem nächtlichen Unbegrenzten hervordringend, sich selbst dem Chaos entringend, das Chaos entwirrt[1].

Im zweiten Bilde hat das mühsame Ringen blitzschnelle Bewegung ausgelöst. In waagrechter und kreißförmiger Richtung durcheilt er den Raum: im Flug, ohne Aufenthalt, formt er das Weltgebäude. Mitten im Sturm richtet er sich auf, wirft die Arme nach entgegengesetzten Seiten, und wo der Zeigefinger hinweist, an dem Punkte leuchten Sonne und Mond auf. Wie der Reiterführer durchs Schlachtfeld galoppierend, Cohorten da und dorthin wirft. Die Gestalt ist völlig verwandelt; sie ist ja immer Spiegel ihres Werks, oder umgekehrt. Der Blick ist zornig, flammend, wie das feurige Wesen dieser Himmelskörper; die tief gefurchte Stirn, das finster umwölkte Auge, die zurückwallenden Haare, die schwellenden Nüstern drücken die zum Affekt gesteigerte Willenskraft aus. Die Bewegung ist von einer für unsere blöden Augen der Ubiquität gleichkommenden Schnelligkeit. Es ist die mächtigste Variante unter diesen fünfen; die zutreffendste Vermenschlichung des alttestamentlichen Gottes, dessen Boten Stürme und Feuerflammen sind.

Thatsächlich ist in dieser zweiten Theophanie auch der Aufgang des Lichts gemalt, wir sehen es in dem Aufblick des geblendeten Knaben mit dem vorgeschützten Arme. Denn das Werden des Lichts kann doch nur in der Ausstrahlung von einem Punkte dargestellt werden, würde also mit der Entstehung des selbstleuchtenden Centralgestirns zusammenfallen. Und ebenso mit der Schöpfung des Himmels, als dem Ort der Gestirne, dem zweiten Tagewerke der Genesis.

---

[1] C'est Dieu qui vient de se débrouiller du chaos, MONTÉGUT, Revue des d. m. 1870, p. 926 f.

Die nach dem Hintergrund entfliehende, im Rücken gesehene Gestalt hat etwas seltsames, barockes. Man hat in ihr das entweichende Chaos, die vertriebene Finsternis sehen wollen: sinnreiche Einfälle[1]. Die äußere Veranlassung lag ohne Zweifel in dem großen Rahmen, mehr als doppelt so lang als die beiden kleinen zur Seite. Die kühne Rückenansicht kann eingegeben sein durch die Theophanie des Mose (Exodus 33, 23). Michelangelo, der sich nie pedantisch selbst an berechtigte Formgesetze bindet, ja gelegentlich deren Geringschätzung andeuten zu wollen scheint, schaltet hier frei mit dem Gesetze der Einheit der Zeit. Er gewinnt ein kühnes Bild blitzartiger Eile, eigentlich Zeitlosigkeit[2]. Diese zweite Gestalt bezeichnet das vorhergegangene Tagewerk. Sie wendet sich der untern Welt zu; man entdeckt in der Ecke des Rahmens ein Stückchen Erde. Die winzige Andeutung der Pflanzenwelt durch ein Klümpchen Gräser und Farnkräuter hat doch wol noch eine tiefere Bedeutung, als seine bekannte Verachtung der schönen Natur: die Schöpferkraft ist gleich gegenwärtig im Kleinsten wie im Grösten.

Der in dieser Figur angeschlagene Akkord wird in dem dritten Bilde zu einer eigenen Arie ausgesponnen. Noch schwebt er in der Höhe, aber Antlitz und Arme sind der irdischen Welt zugewandt; er gleitet dahin über der weiten Fläche des Oceans. Er scheint das wilde zerstörende Element zu besänftigen, ihm seine Grenzen anzuweisen, denn er will es umschaffen zur Stätte des Lebens; die weitausgebreiteten Hände (infolge der stärkern Verkürzung der Gestalt besonders hervortretend) wollen die Wesen des Wassers und der Luft zum Dasein laden. Nach der Vollendung der kosmischen Ordnung schickt er sich an, die Stätten der Elemente mit Lebewesen zu bevölkern. Eine Vorführung dieser bunten Welt von Gestalten würde Michelangelo kindisch vorgekommen sein. Ein Zeichen genügt; und auch das ist überflüssig, man sieht weder Vogel noch Fisch und Walfisch. Seine Aufgabe war nicht das Werk zu malen, sondern den Werkmeister, in ihm aber spiegelt sich für uns das Wesen des Geschaffenen.

Wir sahen die schweren Geburtswehen des Universums; dem Kosmos entsprach die Erscheinung des ordnenden, disponierenden Meisters. Die

---

[1] Le père éternel chassant le chaos (Quatremère); The symbol of darkness flying before the face of light (Quart. Rev. 1858, p. 457).

[2] Ὁ δὲ, πῶς μεγεθύνει τὰ Δαιμόνια; — Τὴν ὁρμὴν αὐτῶν κοσμικῷ διαστήματι καταμετρεῖ. Longin a. a. O.

Geberde der nach unten ausgebreiteten Arme und Hände weist auf die Scharen empfindender Wesen, deren Ziel Glückseligkeit: es ist der Allliebende, der Allsorgende. Er ist selbst milder geworden. Die siderische Welt, gleichgültig gegen den Menschen und seine Ziele, in deren Processen die Bedingungen lebenden Daseins wie ein vorübergehender Zufall kommen und gehen, sie tritt in die Weltferne zurück; der Schöpfer passt sich dem vergänglichen Wesen an, für das ein Augenblick des göttlichen Lebens eine Ewigkeit ist; Psalm 90.

Noch tiefer hat er sich herabgelassen, der Erdoberfläche nahe schwebt er im folgenden Bild. Indem er die Erde fast berührt, strahlt sie sein Ebenbild zurück, den endlichen Geist. Hier ist es, wo der Künstler zeigt aus welchem Stoffe er ist. Die Urkunden boten zwei graphische Symbole, das prometheische Thongebilde und das Einblasen des Lebensodems. Beide sind in alten Zeiten versucht worden. Aber die Formung der bildsamen Erde, diese successive, stückweise Technik gab kein angemessenes Bild des göttlichen Wirkens, bei dem Conception und Ausführung, Skizze und letzte Hand Eines sind. Das morgenländische Bild des Lebenshauches hat den Zug der Unmittelbarkeit, aber es ist nur groß für die Phantasie. Kein ernster Künstler, am wenigsten ein Bildhauer könnte darauf verfallen. Aber auch edle Symbole, wie der Schmetterling der Pallas, waren hier nicht am Platz. Der Ausgangspunkt seines Motivs lag wol in der sinnigen Darstellung der älteren Meister, und noch Ghibertis und Quercias, wo Leblosigkeit mit Hülflosigkeit vertauscht wird und der Schöpfer als Arzt naht, der, wie der Heiland dem Lahmen, seinem Gebilde die Hand reicht es aufzurichten.

Michelangelo geht einen Schritt weiter, die blose Annäherung genügt. Wie dort der ausgestreckte Finger die Sonne schafft, so erwacht hier das Leben in Adam, noch ehe die Hand ihn berührt. Dieser wendet ihm Antlitz und Auge zu, er scheint kaum zu ahnen, wen er vor sich sieht; hingenommen von dem Anblick vergisst er sich zu erheben; wie im Traum bewegt er den Arm nach ihm hin.

Die Haltung Adams und sein Gebahren scheint etwas nachlässig, ja unziemlich in der heiligen Nähe. Was würde man wol hier für eine Situation vermuten, wenn die Figur uns abgerissen vor Augen käme? Etwa einen Mann der nach stärkendem Bade sich am Strande sonnt und einem vorbeikommenden Bekannten leicht grüßend die Hand reicht. Aber Jemand hat treffend bemerkt: er kommt aus dem Nichts,

wie aus einem Schlafe, ohne Staunen, weil ohne Erinnerung. Doch fand Platner, dass auch die Physiognomie dem großen Charakter der übrigen Gestalt nicht vollkommen entspreche.

Den Vergleich mit der Elektricität hat schon Heinrich Füßli gebraucht. 'Der unsterbliche Funke, welcher aus seinem ausgestreckten Arm heraussprüht, elektrisiert das neugebildete Wesen, welches zittternd lebendig, halb erhoben, noch zurückgelehnt seinen Urheber zu begrüßen eilt.' Dieser Vergleich, ein Anachronismus, ist auch für des Meisters Vorstellungsweise zu materiell. Mehr in seinem Geschmack wäre eine andere Anspielung. Das Verhältnis beider Gestalten, der schwebenden und der liegenden, die Entgegenbewegung der Arme und Finger, erinnert an die sich nähernden und endlich scheinbar berührenden Gestalten außerhalb und innerhalb des Spiegels[1]; und dies wäre das greifbarste Symbol der Idee des Ebenbildes. Dieser Übereinstimmung zu liebe sieht man hier den Schöpfer, dieß einzigemal, ohne Mantel, nur mit einer kurzen anliegenden Tunica bekleidet. Der Mantel erscheint hinter ihm ausgebreitet, ihn selbst und seine Schar umwallend und einrahmend, wie auf antiken Gemmen die Nacht.

Die Engel

mögen Abkömmlinge jener theologischen Mittelwesen sein, die bei der Schöpfung behülflich waren: hier haben sie sich ganz menschlich kindlich entwickelt in Gestalt, Benehmen und Flügellosigkeit. Unter den 343 Figuren der Sistina kommt nicht ein monströses Gebilde vor, außer der Schlange. Man fand sie sonst, als Gefolge, hinter dem Schöpfer, wie die Lichtbahn hinter dem die Luft durchschneidenden Meteor, oder wie eine Corona andachtvoll zuschauender Chorknaben. Etwas anders sieht es hier aus: sie erscheinen wie geborgen im Schatten des göttlichen Mantels. Ja dies Prachtstück himmlischer Garderobe scheint, wie eine Geisterbarke, die ganze Gruppe durch die Lüfte zu tragen: wie in der Legende der Heilige seinen Mantel auf den Meeresspiegel wirft, den er überschreiten will. Sie lagern in seinen Falten und arbeiten sich aus ihnen hervor. Nur selten zeigt sich eine Spur ihrer herkömmlichen Funktion als Träger der Theophanie. Sie scheinen

---

[1] L'immagine dell' Onnipotente *riflette* nell' uomo non altrimenti che *nello specchio.* NICCOLINI, Del sublime e di Michelangelo 1825. Opere III, 72.

vielmehr selbst vom Zug der göttlichen Bewegung fortgerissen. Bei Ghiberti noch umrahmt der Sphärenkreiß, wie eine Aureole, die göttliche Gestalt: der Mantel Michelangelos ist eine irdische Metamorphose dieses astralischen Gebildes.

Merkwürdig: im Anfang der Fahrt sind sie noch nicht da; erst bei der dritten Erscheinung (auf dem zweiten Bilde) zeigen sie sich. Denn im Anfang ist Gott allein: auch die Geisterwelt, die Werkzeuge der Schöpfung, sind Creatur. Da bewegt er sich einsam durch die Wolkenwelt, wie ein König ohne Hofstaat: ein Bild der uranfänglichen Öde des Alls. Aber wie das Licht in der Atmosphäre nicht ohne einen Lichthof, so kann der Urquell des Lebens nicht im Raum erscheinen, ohne Leben ringsum auszustrahlen; und nicht ohne diesen fühlenden Widerhall kann sein Werk in die Wirklichkeit treten.

Es ist die Geburt der Sonne, der Augenblick ihres Aufleuchtens, wo sie aus dem Dunkel jener göttlichen Hülle hervortreten. Das 'Werde' ist zu ihren Ohren gedrungen: der eine schiebt den Saum des Mantels zurück und blickt zu dem Antlitz des Rufenden empor, während sein Genoss der blendenden Kugel sich zuwendet; die zwei dahinter merken, dass etwas vorgeht, aber sie sammeln sich erst aus der Betäubung, so blitzschnell ist alles gekommen.

Beweglichkeit, Staunen sind kleiner Kinder Art. Sie verstärken den Accent der Eile, und spiegeln den Eindruck der geschaffenen Wunder, soweit dies im Fluge möglich ist. Im dritten Bild, der Schöpfung der Luftwesen, können sie, im unaufhaltsamen Durchsausen der Luftregion, kaum in hastigem Hervorlugen etwas zu sehen bekommen.

Im letzten Akt ist ihre Assistenz mehr als verdoppelt und auch ihr Alter differentiiert. Denn nun erhebt sich vor ihnen das höchste Wunder: das Ebenbild ihres Herrn und Meisters, die Krone der Schöpfung. Ihm hallt entgegen dies vielstimmige Echo des Erstaunens. Dicht aneinander reihen sich die Köpfchen, alle diese großen Kinderaugen, sie drehen sich nach dem einen Punkt; nur einer wendet sich entsetzt weg, wie vor einem Gespenst.

Vor allen aber fesselt eine Halbfigur in der Mitte, auf deren Schultern der Arm des göttlichen Greises zu ruhen scheint: ein Mädchenkopf. Genauer betrachtet ist sie unter dem ausgebreiteten Arm durchgeschlüpft, den sie fasst, um sich, den Kopf vorstreckend, aufrecht zu halten. — Man hat in diesem einzigen weiblichen Wesen ein besonderes metaphysisches Geheimnis finden wollen. Ist es die weltbildende Sophia

des Buches der Weisheit? Oder das Urbild im göttlichen Intellekt von der Gefährtin, das dem erwachenden Manne gezeigt wird?[1] Vielleicht ist es nur die anmutigste Personification englischer Wissbegierde. Mädchen pflegen nicht nur neugieriger, sondern auch intelligenter zu sein als Knaben. Deshalb wählte er hier als Führerin der Scharen dieß Engelweibchen. Sie ist ganz Auge, und das Auge ist ganz Verstand.

Die Schöpfung des Weibes und der Fall.

Künstler der letzten Zeiten, wenn ihnen die Legende von der Entstehung des Weibes aufgegeben war, halfen sich auf einfache Weise: sie ließen die Eva hinter dem schlafenden Manne hervortreten und überließen es dem bibelkundigen Betrachter, jenes urweltliche Meisterstück plastischer Chirurgie sich dazu zu denken. Raphael hatte zuerst den guten Gedanken, ihre erste Daseinsminute mit der folgenden der Vorstellung und Begrüßung durch den Gefährten zu verschmelzen. Michelangelo blieb bei dem üblichen Moment; er gewinnt so ein Seitenstück zur Schöpfung des Mannes. Beidemale fällt das Aufwachen zum Leben mit dem Anblick des Schöpfers zusammen.

Bewundernswert ist das Zusammenbrechen des 'tiefen Schlafes' ausgedrückt. Er der sonst die äußerste Anspannung und allseitige Gegenwart des Willens im körperlichen Mechanismus vorführt, vermag auch wie keiner dessen plötzliches und gänzliches Verschwinden zu veranschaulichen.

Dreimal lässt er das Weib auftreten; dabei scheint eine Veränderung in ihrer Gestalt und in ihren Zügen vorzugehen. Ein noch schärferes Licht fällt auf ihr Benehmen, wenn man sie mit dem Manne vergleicht; es ist ein Fragment von Michelangelos Psychologie der weiblichen Natur.

Zuerst angesichts des Schöpfers. Da war des Mannes Auge fest, glühend, wie gebannt und forschend auf die schwebende Gestalt gerichtet; wie hypnotisch bewegt er ihm die Hand entgegen; aber ausgefüllt von dem Anblick vergisst er sich aufzuraffen, er bleibt in der nachlässigen Lage. Ganz anders Eva.

Ghiberti dachte sich das furchtsame, abhängige Wesen der Leitung bedürftig; in einer seiner anmutigsten Erfindungen wird sie von Engeln dem Schöpfer entgegengetragen: wie ein Traumbild das sich aus der

[1] So J. P. RICHTER in Lützows Zeitschrift X, 171.

Seele des Einsamen loslösend, durch Gottes Huld Wirklichkeit gewinnt. Michelangelo denkt vielmehr an die rasche Orientierungsgabe ihres Geschlechts. Sie findet sich in die Lage; schnell gefasst, anstellig, weiß sie gleich was sich gehört in so hoher Gegenwart; in einer ebenso unterwürfigen und devoten, wie gefälligen und sichern Geberde leistet sie die schuldige Adoration. Aber wie weit liegt dieser weitgeöffnete Mund, dieser leere kalte Blick ab von dem Ernst des Mannes.

Der ihr zum Leben winkende Schöpfer, die Figur ganz im weiten Mantel begraben, ist greisenhafter als bisher, seine Züge verfallen. In tiefes Sinnen versunken, scheint er das blühende Gebilde mit widerstreitenden Regungen zu betrachten, vielleicht gar zu ermahnen (Stolberg), mitleidig und voll Sorgen, wie sie einem alten Menschenkenner bei einem so schönen und schwachen Geschöpfe kommen müssen.

Dann in dem verhängnisvollen Augenblick der Versuchung, unter dem Baume der Erkenntnis: der Mann schreitet gerade drauf los, etwas täppisch, biegt mit starker Hand den langen Ast herab und streift mit dem Zeigefinger das dichte Laub zurück, hinter dem die Frucht versteckt ist. Kann er den Umweg durch die mit der Versucherin verhandelnde Frau nicht abwarten? aber das würde der Geschichte zu auffallend widersprechen: er will sich blos das Ding, von dem so viel Wesens gemacht wird, einmal genau ansehen. Die Frau scheint sich wenig aufzuregen, wie gleichgültig verbleibt sie in bequemer Lage,' im Schatten des Baumes ausgestreckt. Nach Lichtenberg soll es Gedanken geben die man nur im Stehen, andere die man nur sitzend oder liegend haben kann. Zu diesen letzten gehört gewis nicht der Widerstand gegen Versuchung. Sie hat sich in den Anblick des lustigen Baumes versenkt und im Stillen gelobt, dass ihr die klugmachende Frucht nicht entgehen werde. Aber sie möchte sie haben ohne den förmlichen Schritt, ohne die freche, auffallende That; am liebsten mittels bloser Gedanken. Sie will eben, mit der Logik ihres Geschlechts, die Sache thun und nicht thun. Sie macht keine Anstalt sich zu erheben, sie dreht nur den Hals und schielt nach dem Baum hinauf. Indem löst sich der Arm wie auf eigne Hand vom Körper ab und bewegt sich dem der Schlange entgegen; die halbgeöffnete Hand berührt den Finger der Peitho, die eben die süße Feige abbricht[1]. Wie dort der Lebensfunke aus der

---

[1] Es ist ein Feigenbaum, wie man an den Blättern und auch an der Gestalt der Frucht sieht. Zu dieser Klasse rechnete man vor Alters den Baum der Erkenntnis, doch waren andere, wie S. Augustin, für eine Apfelart.

Hand Gottes in die des Menschen hinüberfährt: so wird hier das infernale Feuer des Bösen durch zwei schöne Weiberarme in die neue Welt geleitet. Denn auch die Schlange ist zur Hälfte ein junges Weib, nur das Auge ist verlebt und erloschen. Darunter spaltet sich ihr Leib in zwei Schlangenkörper, die den Baum umschnüren.

Also Scheu und Gelüste, Feigheit und Keckheit, in allem aber kann man ihr eine gewisse Eleganz und Vornehmheit nicht absprechen. Scheint sie nicht dem Teufel eine Gnade zu erweisen, indem sie sein Geschenk annimmt? —

Wie in dem vierten Tagewerk gab wieder der lange Rahmen ein Doppelbild an die Hand, mit Dispensation von der Zeiteinheit. Diesmal nach der Spiegelsymmetrie. Die Licenz hat auch hier ihren symbolischen Sinn. In dem Augenblick wo die Schlange sich vorbeugt nach links, schwebt hinter ihr der Cherub hervor mit der Geberde der Ausweisung. Schuld und Strafe sind Zweige eines Stammes. So glaubte man wenigstens seit dem Juden Philo, ehe man sich zum Jenseits von Gut und Böse aufgeschwungen hatte.

Aber auch unter dem blosen flammenden Schwert bleiben sie ihrem Charakter treu. Adam schreitet entschlossen, gehorsam, ehrlich vernichtet, aufrecht dem Ausgang zu. Das Antlitz schmerzlich abgewandt, die Arme abwehrend zurückgestreckt. Eva, sehr furchtsam zusammengeduckt, hinter dem Manne Deckung suchend, kann sich doch nicht versagen, einen verstohlenen Blick zurückzuwerfen, sie möchte wissen, wie der strenge Engel aussieht.

Der Künstler scheint geglaubt zu haben, dass diese ungeheure innere Wandlung auch physiognomisch bemerkbar gewesen sein müsse. Im Augenblick ihres Eintritts ins Leben erscheint die Stammutter in der jugendlichen, zarten Bildung des eben aufgeblühten Weibes, obwol die charakteristischen Proportionen ihres Baus und dessen physische Bestimmung stark betont sind. Dann, im Schatten des fatalen Baumes, entfaltet sich eine hohe stolze Gestalt, eine Weissagung seiner Aurora, reizend wie die Sünde. Beim Ausgang sind die Formen derb und zusammengesunken. Denn die Frau, ursprünglich dem Manne gleichgeordnet, ist ihm von nun an unterthan, untergeordnet (Genes. III, 16). In ihren Zügen folgt auf kindliche, etwas blöde Einfalt glühendes Begehren; zuletzt scheinen sie hart und gealtert.

Von jeher war Adam, wie er zum Leben gerufen wird, die Bewunderung der Künstler; ein Bild vollkommener Männlichkeit, denen

vom Parthenongiebel ebenbürtig. Sein Fall ist noch auffallender: auf die drei folgenden Exemplare hätte man mit mehr Recht als bei den zum Theil edel gebildeten 'Sclaven' den Ausdruck 'Rüpel' anwenden können. Ein noch jugendlicher Körper von nachlässiger Proportionierung, weichlich undulierenden Linien in Folge des Übergewichts des Fetts über die Muskulatur, ein Naturbursche. Das sehr gewöhnliche Gesicht ist zuletzt, bei der 'Vertreibung', widrig hässlich und vergrämt.

* * *

So hat eine unerschöpfliche Phantasie den durch die Jartausende geheiligten Bericht durch geistvolle und tiefsinnige, bisweilen bizarre Einfälle, mehr noch durch eine so neue wie unwiderstehliche Formen- und Geberdensprache belebt: eine künstlerische That ohne Gleichen. Es weht darin ein prometheischer Odem; es kommen da Conceptionen vor, deren eine einzige alles was die bisherige, die Überlieferung langsam fortspinnende Kunst gebracht, in Schatten versenkte. Darin kann man Francesco Albano[1] Recht geben. Selbst Raphael schien nur gekommen, um es zu bestätigen, dass hier eigentlich nichts mehr zu sagen sei. Die Bilanz der folgenden Jarhunderte hat es besiegelt.

Nur mit einem Vorbehalt: von Geist und Empfindung kirchlicher Färbung ist hier wenig zu spüren.

Die Schöpfung war nach der christlichen Idee ein Werk Gottes, d.. h. des Ideals der Güte, Warheit und Schönheit, ein Entschluss seines Willens. In Darstellungen des letzten Jarhunderts, z. B. in Ghibertis Thüren, erscheint sie demgemäß als ein feierlicher Akt, von religiöser Weihe. Ein Geschlecht höherer Geistwesen lässt sich zur Erde herab, als anbetender Chor und Zeuge der Ausführung jenes ewigen Ratschlusses.

Dieser Zug, wenn er auch nicht ganz fehlt, tritt in der Sistina zurück. Selbst der Weltbaumeister Platos, der als denkender Künstler ein hohes Ideal nach Möglichkeit der Materie aufprägt, steht dem Christengott näher als der ungestüme Greis Michelangelos. Der Hauptaccent liegt auf der körperlichen Kraftäußerung, der räumlichen Bewegung und dem sinnlichen Erstaunen.

---

[1] Opera che tutta insieme trapassò tant' oltre e tanto alto, che fa restar basso ogn' opera d' altro pittore, celeberrimo che sia stato. Franc. ALBANO in Malvasia, Felsina pittrice II, 253.

Für die Mittel der bildenden Kunst war das freilich die passendste Veranschaulichung, wo nicht die einzig mögliche. Denn das körperliche Werkzeug das nun hier zum dominierenden wurde, waren die Arme, die unvergleichlich dankbarste Quelle plastischer Motive.

Mimik der Arme.

Die Erscheinung des Schöpfers, als Ausgangspunkt des Weltdramas, giebt in mehr als einer Richtung den Ton an für dessen ganze Folge.

So verschieden die Arten und Fälle der Action sind, in die der Künstler sein Menschenvolk versetzt: geistige und körperliche, blitzschnelle und langsame, wunderbare und triviale, überall bemerkt man eine entschiedene Vorliebe für die Arme als Werkzeuge des Ausdrucks. Die Mimik der Hand- und Fingersprache, noch mehr das Mienenspiel treten gegen sie zurück.

Die Arme geben seinen Wesen den Accent der physisch-geistigen Kraft des Willens, das Gebahren fesselloser Freiheit, Ellbogenraum. Bis dahin waren sie oft weniger Sprachwerkzeug als Zierat, zuweilen eine Verlegenheit. Ihre Stellung und Bewegung war symbolisch oder conventionell, es genügt, sie zu dem mechanischen Motiv der Figur und zu dem Linienspiel zu stimmen; sie werden mit irgend einem Nebengeschäft abgefertigt. Bei Michelangelo sind sie der Schlüssel nicht nur der Attitüde sondern auch der Intention.

Hier folgte er dem Trieb seiner innersten Natur. Wie Leonardo sagt: die Seele die den Körper formte, wirkt auch als Urteilskraft in den Wesen die sie bildet. Der Bildhauer, der die Idee durch die Arbeit der Arme ins Dasein ruft, er fühlt sich unwiderstehlich getrieben, die Arme zum Eins und Alles seiner Sprache zu machen.

Leben und Tod, Wirken und Ruhe, Arbeit und Denken, Liebe und Hass, Pflanzen und Zerstören, das erhabenste und das gemeinste strahlt vom Centrum des Willens durch die Arme in die Erscheinung.

Wir sahen: wie das Sein in das Nichts oder Chaos, wie der Lebensodem in die träge Materie, so nimmt auch das Böse seinen Einzug in die Welt durch die Arme. Sie verbreiten die Fülle der Lebensformen über den Erdkreiß und schleudern die Blitze der Strafe; sie vollbringen den verhängnisvollen Frevel und ergreifen den Stahl, der den Lebensfaden zerreißt. Sie ziehen die rettende Gotteskraft herab, und mit ihnen ringt das bedrohte Leben gegen die Vernichtung.

Wie dort oben die Gottheit mit den Armen die Weltkörper in ihre Sphären versetzt, so versinnlicht in ihren Gesandten das Blättern und Entrollen einer Schrift die innneren Vorgänge der Gedankenwerkstatt.

Und wo die Arme ihre primitive, materielle Arbeit verrichten, in der wundervollen Kette von Arabesken nackter Sclaven, da nimmt das Spiel des Körperganzen von ihnen seinen Ausgangspunkt. So werden sie auch die Quelle des ästhetischen Motivs jeder Figur; dieser Überschneidungen, Contraposte: ihr Vorgehen zieht die Theile des Körpers von dem Punkte wo er, stehend, sitzend oder liegend, angeheftet ist, zu den Punkten der Peripherie.

Aber sie dienen nicht weniger wie dem Ausdruck des Impulses und der Gipfelung, so auch dem des Sinkens und Versinkens der Bewegung in Ruhe: in den aufgestützten Armen der Müden, den übereinandergelegten Armen der Sorge und des Brütens, den Umschlingungen mütterlicher Liebe, den im Schoß gekreuzten und zum Boden herabhängenden der Schlummernden.

Und endlich auch das erlöschende Leben klingt aus in schauerlichen Signalen von Armbewegungen: in den in Todesstarre sich aufbäumenden Armen des Enthaupteten; in der qualvollen Anheftung des Gekreuzigten, im krampfhaften Ringen der unter erstickenden Umschlingungen der Schlangen Zusammenbrechenden.

Die Geschichtsbilder.

Wer nach dem sechsten Tableau des Plafonds, wo sich die Thore von Eden schließen, den Rahmen folgend die Ereignisse weiter ablesen will, wird leicht den Eindruck haben, dass hier ein seltsames Sinken eingetreten sei. Wie ein majestätisches Quellenthor hatten die Schöpfungsscenen den Bilderstrom eröffnet, und nun ist es uns zu Mute, als wären wir irregegangen, oder als sei hier eine andere Hand gekommen, um den abgerissenen Faden, aber in ganz anderem Geiste, wiederanzuspinnen.

Es ist nicht blos der Unterschied in den Dimensionen der Figuren; es ist der Charakter der Geschichten und, nicht zuletzt, ihre decorative Logik. Bisher stimmte alles wunderbar zusammen: der geöffnete Luftraum, die schwebenden Gestalten, die in Himmelsregionen spielenden Vorgänge, die gottnahe Urzeit. Nun ist dieser Einklang zerrissen. Mit Staunen gewahrt man eine Wasserflut im Zenith, eine altertümliche

Opferschlächterei in der christlichen Kapelle; eine anstößige Anekdote an einem der Andacht geweihten Orte.

Gleichwol liegt hier weder eine Änderung des Planes, noch eine Wandlung in den Maximen des Künstlers vor; es ist auch nicht warscheinlich, dass damals die Besucher jenen Anstoß empfunden haben. Die Leute hatten andere Augen als die von heute, wo man sich einen eigenen Stil zum besten der Gesichtschwäche erfinden muste. Jedermann wuste, dass ein tieferer Sinn vorhanden war; diesem verdankten sie ihren Platz; aber der Eingeweihte wie der gemeine Mann erfreute sich auch an dem Körper dieser Geschichten. Und was die Seltsamkeit des Platzes betrifft, so hat Michelangelo immer, wo ein Conflikt nicht zu umgehen war, rücksichtslos die decorative Zweckmäßigkeit geopfert. Die Architektur war ihm dann nur eine Sclavin, die sich seinem Gutdünken zu fügen hatte; und die Zeitgenossen fanden das ganz in der Ordnung.

* * *

Die sistinische Kapelle enthält nur sieben Geschichtsbilder im eigentlichen Sinne: die drei noachischen Historien in den noch übrigen drei Rahmen der Decke; und die vier Eckbilder. Nur für die bronzefarbigen Medaillons sind noch andere alttestamentliche Begebenheiten benutzt worden; von diesen flüchtigen Gruppen sind nur wenige mehr deutlich erkennbar, und selbst erhalten. Auf den Inschrifttafeln der Vorfahren stehen freilich gar manche thatenreiche Namen; aber die Bilder selbst zeigen nur namenlose Vorgänge des Alltagslebens. Im übrigen wird die lange Reihe vorchristlicher Jarhunderte, außer durch die Continuität des Geschlechtsregisters, nur noch durch jene sieben einsamen Geistesheroen vertreten: den geistigen und den leiblichen Stammbaum. In jenem wurzelte das höhere, göttliche Leben der Nation, auf diesem beruhte ihr natürlicher Fortbestand.

Diese bescheidenen sieben Proben konnten natürlich nicht ohne reifliche Erwägungen gewählt werden. Die Gründe der Wahl lassen sich zum Theil erraten. Die drei letzten Deckenbilder sollen das Verbindungsglied bilden der allgemeinmenschlichen Geschichte mit der nationalen Chronik des jüdischen Volkes; Marksteine der Universalhistorie nach hebräischer Sage. Sie erzählen vom Ende einer menschlichen Urzeit, der Wiederherstellung und Weihe des neuen Erdenlebens, und von dem Anfange der Völkergeschichte. Andere symbolische Deutungen

sind nicht ausgeschlossen. Wenn die Welt, mit der zerstörenden Kraft des Bösen in ihrem Schoße, fortbestehen soll, so muss dieses mit der göttlichen Weltordnung in Verhältnis gebracht werden. Die ausgleichenden Mittel der Vorsehung sind drei: die Sühne, die Strafe, die Scheidung. Das kann der tiefere Sinn jener drei Bilder sein. Aus der Scheidung muss der Streit kommen: Kampf und Sieg ist der Inhalt dreier Eckbilder. Und hier enthüllt sich uns auch der Zusammenhang dieser äußerlich so disharmonierenden Symbole mit jenem hohen strahlenden Anfang, dem göttlichen Ursprung der Welt, — 'aus reinem Quell getrübte Flut'. Das ewige Licht, das sich dort in mannigfachen Strahlen bricht, kämpft hier mit der Finsternis. Der Idee des Lebens, in seiner höchsten Funktion als Leben schaffender Kraft, tritt als finsteres Gegenbild sein Feind, der Tod, entgegen. Das Werkzeug aber des Todes ist (nach Michelangelos Dichtungen) die Zeit, der alles Leben erliegen muss, und deshalb ist es die zeitliche Form, die Geschichte, in der uns von dem Schatten des Daseins, dem Tode, erzählt wird.

Die symbolische Bedeutung, der Eintrittspass dieser Bilder, schließt natürlich nicht aus, dass die äußeren Geschichten auch den Künstler ebenso viel interessiert haben, als die Idee dahinter, jedenfalls erheblich länger beschäftigt. Mit Vergnügen wird er die Gelegenheit ergriffen haben, sich etwas auszuspannen, zu zeigen, dass er sich auch in volkstümlicher Erzählung mit Jedem messen könne. Und nicht blos das. In seiner weltgeschichtlichen Epopöe sollte auch die dunkele Seite dieses Theils altertümlicher Überlieferungen nicht fehlen, die ihm beim Lesen seiner Bibelübersetzung keineswegs entgangen war. Daher zieht sich durch diese Scenen der Strafgerichte, der Empörungen gegen Ungerechtigkeit und Unterdrückung, ein schrecklicher, blutiger Klang, ein Hauch altsemitischer Grausamkeit und Rachegeistes, sogar der obscöne Zug fehlt nicht. Bis dahin, wenn die italienische Kunst alttestamentliche Geschichten zum Leben erwecken wollte, war es der episch-farbige, der patriarchalisch-idyllische Ton, auf dem sie verweilte. Diese ansprechendere, gehaltvollere Seite fehlt bei Michelangelo nicht, aber sie steht auf einem anderen Blatte.

Die Sintflut

versetzt uns in die Anfänge der Arbeit und zugleich in ihre Zusammenhänge mit den letzten Unternehmungen der florentiner Jahre. Im Beginn des so plötzlich über ihn gekommenen Auftrages wird er sich nach

Anknüpfungspunkten umgesehen haben; er fand sie in einem Werke, das ihn lange beschäftigt hatte und dessen Motive er vollkommen beherschte. Ist er doch noch in den Tagen nach der Flucht aus Rom zu dem Carton von Pisa zurückgekehrt, dem vielbewunderten Meisterstück der Zeichnung. Nun findet er ein verwandtes Thema, auch abgesehen von dem Wasser: Es ist wieder die stärkste Aufregung des Selbsterhaltungstriebes, aber in höherem Stil und in ganz anderen Verhältnissen: extensiv und intensiv. Statt einer Handvoll Soldaten, Männern, deren Profession Streit ist, sind es ganze Stämme, Weiber und Kinder; es ist die Menschheit der Vorwelt, in einem Kampfe mit dem Elemente, der ein Kampf der Verzweiflung ist. Dieser Stoff war in so hohem Grade angethan, die Hilfsquellen seiner Kunst ins Spiel zu setzen, dass man sich des Eindrucks nicht erwehren kann: er habe sich hier, ehe er sich für Jahre seinem Riesenplane überlieferte, noch einmal nach seines Herzens Gelüsten auslassen wollen. Bei dem Stoffe, den er zu illustrieren übernommen, sollten seiner Anpassungsfähigkeit starke Zumutungen gestellt werden. Da bietet sich ihm diese Gelegenheit, in seinem eigensten Elemente noch einmal unbeschränkt zu walten: nackte Heldengeschlechter im Kampfe ums Leben, im Aufgebote aller Kräfte des körperlichen Mechanismus und des Willens. Vielleicht dass ihn sogar die Aussicht, durch einen solchen Stoff in die ihm neue Arbeit recht hineingerissen zu werden, mit bestimt hat, hier an der Westseite zu beginnen.

So begreift sich die erstaunliche Fruchtbarkeit der Erfindung dieses Flutbildes, in dem gewis manche Studien und Motive jenes nun aufgegebenen und, wie sich herausstellte, dem Untergange bestimten Werkes gerettet worden sind. Man hat es ‘vielleicht die gelungenste Composition Michelangelos genannt, im Ausdrucke dramatischer Handlung’ (Ernst Platner); sie ist sein umfangreichstes und kunstvollstes Gemälde, nach dem Jüngsten Gericht, dies älteste Strafgericht der Bibel, und Gleichnis des letzten (2. Petri 3, 6).

Und gerade hier wird er noch einmal an der im Plan fertigen, allseitig vorbereiteten Unternehmung irre! Den Anstoß gab ein blinder Schrecken: die Oberfläche des Fresco bedeckte sich mit einer, übrigens harmlosen weißen Ausstrahlung *(muffa)*, die er für schlimmeres hielt. — Wunderlich, gerade an dieser Stelle hat, viel später, die wirkliche Zerstörung zuerst angesetzt. An der oberen Seite links ist (in Folge der Erschütterung bei einer Pulverexplosion in der Engelsburg) ein

Stück der Kalkschicht abgefallen und hat einen der 'Sclaven' ins Verderben gezogen. — In einer Anwandlung von Mutlosigkeit — begreiflich in solchen Zuständen hochgespannter Erregung — eilt er zum Papste und sucht noch einmal die Entbindung von der Arbeit zu erlangen. Sein guter Genius wird citiert: Sangallo beruhigt ihn. Man hat noch andere Vorgänge hinter diesem Zwischenfalle vermutet. Die unvermeidliche Kleinheit so zalreicher Figuren macht das Bild den Betrachtern, sagt man, schwer genießbar; es ist wie ein vergrabener Schatz. Dies sei der Künstler nach der Vollendung gewahr geworden, und von da ab habe er die Dimensionen geändert. Allein wenn ihn dieser Übelstand so störte, dann war ja schon die Wahl des Gegenstandes ein Misgriff. Doch wie sollte er in einem Werke, dessen Plan ganz auf feine Größenunterschiede gegründet war, sich in einem so elementaren Punkte verrechnet haben, übersehen, was ihm jeder Farbenreiber hätte vorhersagen können?

Bei jenem Auftritte mit dem Papste hatte er wieder seinen Kehrreim vorgebracht, 'er sei kein Maler'. Aber keine schlagendere Instanz hätte man ihm entgegenwerfen können als eben dieß Werk. Da ist nichts Reliefartiges — was freilich bei einem Wasserstück ganz besonders verfehlt gewesen wäre. Vier Scenen, jede hinreichend zu einem großen Gemälde, sind über die grenzenlose Fläche ausgestreut; die Richtungslinien der bewegten Menschenhaufen gehen nach den verschiedensten Seiten, in der Diagonale, nach der Vordergrundecke links: von dem Felsen im Mittelgrunde in die Tiefe; und der Bewegung der Menschen entgegen braust der Sturm. Es ist die letzte Stunde. Schon sind die Fluten im Begriff sich über den höchsten Spitzen zusammenzuschließen.

Jede dieser Scenen hat ihr besonderes Generalmotiv. Vorn ein Berggipfel, an dessen steilem Abhang (von der uns abgekehrten Seite) Scharen von Familien emporklimmen, schwer beladen mit ihrer Habe, Küchengerät, Bettzeug: wie Leute in Flucht vor einer Feuersbrunst. Sie haben noch keinen Begriff von der Unerbittlichkeit dieses Verhängnisses. Oben sammeln sie sich, athemlos, erschöpft; Weiber ihre Kinder an sich drückend, Gatten in Umarmung. In der vordersten Ecke eine Frau in Ohnmacht hingesunken, taub für das Geschrei des Kindes auf ihrem Rücken.

Schräg gegenüber eine andere Kuppe, auf deren Plateau die Flüchtigen Zeit gehabt haben eine Art Zelt auszuspannen gegen den Regen;

die Gewässer umspülen schon die kleine Fläche. Erschöpft sitzen einige im Schatten des Ufers und betrachten regungslos nahende Schwimmer. Andere vergessen, dass ihr Leben nur noch nach Stunden zählt. Ein bejahrter, noch starker Mann steigt am Ufer hinauf, einen bereits leblosen Jüngling um die Hüften fassend, der greise Vater und die Gattin breiten inbrünstig die Arme aus nach dem vermeintlich Geretteten.

Es ist ein heroisches Geschlecht das dem Verhängnis in aussichtslosem Kampfe die letzten Positionen streitig macht; hier begreifen wir nicht recht, warum es den Herrn gereute, den Menschen geschaffen zu haben. Aber die Größe des Ereignisses vertrug keinen niederen Zug. Es ist der Untergang jener ersten Welt, die einst mit einem Brudermord begann, die durch Bezwingung der Naturkräfte und durch die Verbindung ihrer Töchter mit den Gottessöhnen zu einem Titanengeschlecht erwachsen war, dessen Machtgefühl sich mit den Grenzen der menschlichen Natur nicht mehr vertrug (Genesis 6, 3).

In den beiden letzten Gruppen kommt dann freilich der Conflikt zwischen Selbsterhaltung und Sympathie mit voller Rücksichtslosigkeit zum Ausbruch.

Der Coloss der Arche, deren umlaufende Galerie das Niveau der Flut berührt, ist von den Schiffern und Schwimmern bemerkt worden. Sie scheint Rettung zu verheißen. Man versucht, ihr mittels Leitern aufs Dach zu steigen. Ein Boot das heraufstrebende Schwimmer zum Kentern bringen, wird mit Keulenschlägen von einer Frau vertheidigt. Die Galerie gar mit hochgeschwungenem Beile. Hier erscheint eine Figur, die einzige, für die die ungeheuere Katastrophe zum Schauspiel wird, Vater Noah, im Fenster, die Linke hoch erhebend, als Ausdruck des Grauens, wenn er nicht gar die Vertheidigung leitet. Und als Signal, dass dießmal doch der Zorn nicht das letzte Wort über die Menschheit haben werde, flattert in dem Vogelhaus des Kastens — die weiße Taube. —

Also eines der ersten Gemälde der Welt — durch die Unerschöpflichkeit der Erfindung, durch die im Scheine des Zufälligen verhüllte Kunst der Composition, und nicht zuletzt durch die Warhaftigkeit, den Willen die Sache ernst zu nehmen, in dem ja das Vermögen zu überzeugen wurzelt.

Das Opfer Noahs. — Das kleine Bild, das vor der Sintflut steht, wurde deshalb von jeher 'Opfer Abels' genannt. Es ist aber das Opfer

Noahs, die Dankfeier der Erretteten, an die sich die Verheißung der Dauer des irdischen Kreißlaufes knüpfte. Der kleine Rahmen passte für dieß Cerimonienbild, der große muste für die Flut reserviert werden. Um solche kleine Incorrektheiten (die sich z. B. auch in dem Triptychon der Esther finden) hat sich Michelangelo nie Skrupel gemacht. Die kirchliche Kunst dachte sich stets die Familie des Protoplasten zur Zeit jenes Abel-Opfers nur aus zwei Söhnen bestehend; auch kommt es immer in Verbindung mit dem Morde vor. Dagegen entspricht die Personenzahl in unserem Bilde genau der Familie Noahs. Man sieht hinter dem Altar die Arche und zur Linken die eben herausgelassenen Thiere.

Diese Scene ist ein Beleg der Bibelstudien, in die sich der Meister damals vertieft hatte. Es ist ein regelrechtes Brandopfer (Levit. I, 10ff.), wie es Noah damals feierte: 'Noah baute dem Herrn einen Altar und opferte Brandopfer auf dem Altar' (Gen. VIII).

Sämtliche Momente des Ritus sind in dem kleinen Bilde vereinigt und passend unter die acht Familienglieder vertheilt. Das Herbeischleppen der Thiere (männliche Schafe) und deren Schlachtung; die Beschaffung des Holzes zur Feuerung, das Anfachen der Flamme unter dem Altar, die Übergabe der Fleischstücke durch den Schlächter an die bekränzte Frau, das Auflegen der Stücke durch eine andere (die mit der Hand das Gesicht vor der Glut schützt) auf die Feuerstelle des Altars, die feierliche Geberde des opfernden Patriarchen, dem seine Frau, offenbar in diesen ja mit der Küche verwandten Dingen sachkundig, die einzelnen Punkte des Ritus souffliert; das alles wickelt sich in klarer, stetiger Bewegung vor unseren Augen ab. Der Hausvater vollzieht den religiösen Akt, den Söhnen fällt die Blutarbeit zu, die Frauen fungieren als Opferdiener. Statt der fehlenden Gemeinde tritt eine Schar von Notabeln der Thierwelt ein: ein finsterer Büffel von Nettuno, ein Elephant, das edle Ross und der Esel, dieser als Vorsänger?

So viel Aufmerksamkeit, Fleiß und Phantasie hatte der geniale Mann also übrig für diese Äußerlichkeiten eines längst begrabenen Ritus, — nicht weil seine Phantasie noch leer war, sondern weil den echten Künstler grade das sprödeste reizen kann, während die des Schwächlings versagt, wo seine Lieblingsvorstellungen und Stimmungen keinen Anreiz finden.

Die Schmach Noahs. — Das Schlusstableau eröffnet die nun folgende Specialgeschichte des auserwählten Volks durch Signalisierung der Trennung der neuen Menschheit in drei Völkerfamilien. Ihre

geschichtliche Rolle, ihre Schicksale erklärt der altertümliche Rassenhass durch einen Familienscandal. Die Ära der einst gottähnlich erschaffnen Menschheit, die aus dem Strafgericht geläutert hervorgegangen sein sollte, beginnt mit einem losen Bubenstreich. Aber ʻdas Dichten des menschlichen Herzens ist böse von Jugend aufʼ, lautete das Wort der göttlichen Resignation. Der im heiligen Lande als ehrwürdiger Patriarch wandelnde Dionysos ist auch einmal zum Silen herabgesunken. Dass gerade dieß Bild der Schmach des Alkoholismus an die Schwelle der Kapelle gesetzt ist, bleibt sonderbar, aber wir befinden uns in einer Zeit, der Prüderie fremd war in einem Grade, die heutiger Empfindlichkeit für ʻÄrgernisʼ kaum verständlich ist. Und so stand es ja in dem heiligen Buch, auch war man an die Scene so gewöhnt, dass man sie vielleicht sogar vermisst hätte; auch bei dem vornehmen und feinfühlenden Ghiberti fehlt sie nicht.

Die keineswegs leichte Umsetzung des verwickelten Vorgangs in eine plastische Gruppe ist mit hoher Meisterschaft durchgeführt; deshalb hat Marcanton gerade diese (d. h. zwei Figuren) durch einen seiner besten Stiche ausgezeichnet. Michelangelo ʻschuf aus gemeinem Thon unsterbliche Schönheitʼ (Gobineau). Der Ausblick in die helle Ferne, wo man den Patriarchen (in derselben Neigung des Kopfs) seine Vigna umgraben sieht, rückt sie etwas in Zwielicht. Den Carton hat er Bindo Altoviti zum Geschenk gemacht.

Die vier Eckbilder.

An die letzten Deckenbilder schließen sich dem Stoff nach die vier Historien der Eckkappen des Gewölbes, Episoden der jüdischen Geschichte von der mosaischen Zeit bis zu den Tagen der Zerstreuung. An diesen Punkten hatte die Construction eigentümliche Flächengestaltungen ergeben. Die Stichkappen zur Seite der beiden letzten Lunetten stoßen hier zusammen und verschmelzen zu Hohlflächen von der Form sphärischer Dreiecke. Über concaver Grundlinie bilden zwei convexe Seitenlinien eine nach unten gekehrte Spitze. Diese als Bildrahmen wunderliche, unruhige, ja absurde Form brachte den Künstler auf eine eigene Klasse von Begebenheiten: Triumphbilder der alttestamentlichen Geschichte, obwol weniger Siege als Hinrichtungen, sehr bewegte Gruppen, in scharfem Abstand von den ruhigen Familien- und Pilgerscenen, zwischen die sie sich einschieben.

Der Ausgangspunkt der Erfindung war auch hier die plastische Decoration. Die vier Ecken des Hypäthraltempels (wenn er in Wirklichkeit übersetzt würde) hätten mit hochaufgerichteten Statuen und Gruppen bekrönt werden können. Man glaubt sie zu erkennen in den Haupt- und Mittelfiguren: der Gruppe der Judith mit der Magd, dem gekreuzigten Haman, David das Schwert zückend, dem erhöhten Erzbild der Schlange. Diese plastischen Motive treten theilweise sehr markant hervor, durch die Abtrennung der Kappenecken im Bilde, mit ihren dämmerig verschleierten Nebenfiguren. Da ist das äußerste gewagt von transitorisch aufgeregter Action, perspectivisch verzerrender Ausnutzung der Bildfläche, Versinken in halbdunkle Tiefe und Herausquellen aus dem Rahmen. Wie man im Hochgebirge durch einen Riss der Wolken Fragmente weitentrückter Regionen schaut, so offenbaren sich hier wie durch einen Spalt des Gewölbes Stücke aus einem tausendjährigen Gewebe von Ereignissen, vor das sich das Ganze der übrigen Bilderreihen wie ein Vorhang verhüllend breitet.

Die vier Geschichten führen den Titel Rettungen des auserwählten Volkes: es sollen Zeugnisse sein der über ihm waltenden Vorsehung. Furchtbare Bedrohungen der heiligen Stadt, des zerstreuten heiligen Volkes, seiner Streitmacht, sie werden vereitelt durch Sendung außerordentlicher Rüstzeuge. Der König der Schrecken erscheint in mannigfacher Gestalt. Ein Zweikampf, freilich nicht nach ritterlichen Bräuchen; der Meuchelmord durch einer patriotischen Witwe Arglist; das qualvolle Ende eines in Ungnade gefallenen Wesiers. Endlich, in Gestalt gottgesandter Ungeheuer, die Abwendung des in vollem Zug wütenden Strafgerichts durch das dem Glauben dargebotene rettende Wahrzeichen.

Diese Symbole altjüdischen Volkshasses waren doch damals sehr populär. Die Judith stand jahrelang am Thor des florentinischen Stadthauses, und so eben war an ihre Stelle des Meisters David getreten. Die der frühmittelalterlichen Typologie und Kunst fremden Geschichten der Judith und Esther hatten in Florenz, Dank Botticelli, Filippino u. a. den Reiz des Modernen. Ob er oder sein theologischer Berater dabei an die Überwindung Satans durch Christus und an die Krönung der heiligen Jungfrau gedacht, mag dahin gestellt bleiben.

Die eherne Schlange. — Zwei Jahre vor dem Beginn der Arbeiten, kurz vor seiner Flucht aus Rom, war die Gruppe des Laokoon (Frühjahr 1506) gefunden worden, und Michelangelo hatte sie noch in den Titus-

thermen gesehen, in Begleitung seines Julian von Sangallo; der hier zuerst das Werk von dem Plinius gesprochen, erkannte. Danach hatte sie Julius II im Belvedere aufgestellt. Über den Eindruck den der Laokoon ihm gemacht, ist kein Wort aufbewahrt; wir wüsten auch kein bildhauerisches Werk, in dem sich seine Spuren verfolgen ließen, obwol kaum eine Schöpfung des Altertums ihn so stark, so verwandt berührt haben kann. Er hatte es abgelehnt den fehlenden Arm zu ergänzen. Jetzt hatte er ihn wieder in der Nähe, als er alle seine Energien darauf sammelte, Bilder vorzeitlicher Greuel in sich zu erwecken. Die Tragödie des troischen Priesters war bestimt seine alttestamentlichen Mordgeschichten zu befruchten!

Das Gemälde zwischen dem Jonas und der libyschen Sibylle vergegenwärtigt mit unerhörter Heftigkeit die Aufregung des Selbsterhaltungstriebes in einer Menschenmasse, vor gegenwärtiger Todesgefahr, angesichts eines Überfalls gespenstischer Ungeheuer, vielfach schrecklich durch Blitzesschnelle der Umfassung, raschlähmendes Gift, Menge und übernatürliche Herkunft. Diese Scene verhält sich zur Laokoongruppe wie die des David am andern Ende der Kapelle zu der Statue am Thor des Palazzo vecchio. Anstatt des 'Wunderwerks des ordnenden Verstandes' erblickt man zunächst ein Chaos, einen Knäuel von Riesen, in gewaltigem Ringen und scheußlichen Symplegmen; rasende Gemarterte sich hinwälzend über Sterbende und Leichen, eine Scene der Phantasie Dantes würdig. So hatte der Maler Greco in Toledo den Laokoon gemalt, wie er, zusammengebrochen, mit den Söhnen am Boden sich windet. Da schien es freilich als wolle der bizarre Kreter die Nachbarschaft des Erhabenen und Lächerlichen veranschaulichen. Ein trostloser Einfall: dem grausamen Schicksal auch die Würde nehmen. — Aber bei Michelangelo ist der Todeskampf nur die eine Seite des Bildes. Jenem grauenvollen Gemenge gegenüber, doch etwas in den Grund gerückt, formt sich (in der Compositionsweise altchristlicher Historien) ein enggeschlossener Halbkreiß von Männern, Weibern, Kindern, mit einmütig, starr auf einen Punkt orientierten Profilen — das Bild der heilenden Macht des Geistes. Sie fassen das von dem Führer errichtete Erzbild ins Auge. *Sanabit qui percussit.* Ein von der Mutter emporgehobenes Kind macht Miene das eherne Ungetüm als Spielzeug zu behandeln: das Geheimnis des Kinderglaubens!

Haman. — Das Gegenstück versetzt uns aus der wunderreichen Urzeit in die spätgeschichtliche Atmosphäre eines asiatischen Despotenhofs. Die

erbauliche Novelle, eine naive Enthüllung des durch die erste Religionsverfolgung entzündeten Stammes- und Glaubenshasses, dieses gottlose Buch Esther, eine Verlegenheit für Apologeten, aber eine Fundgrube für Maler, Michelangelo lässt sie in einer bühnenartigen dreiaktigen Scenerie an uns vorüberziehen.

Rechts die Schlafkammer des schlaflosen Ahasver, dem die vorgelesene Reichschronik eine vergessene Dankespflicht gegen den schwer bedrohten Mardochai ins Gewissen gerufen hat; und die Sendung des Kämmerers zu prompter Remedur. In dem verhängnisvollen Souper gegenüber die Königin, die die Schilderung der Leiden ihres Volks beendigt hat und nun den Verfolger entlarvt, der entsetzt zurückbebend, sich die Schlinge um den Hals geworfen fühlt. 'Der Feind und Widersacher ist dieser böse Haman'. Nicht blos der Stoff ist es, der uns hier den Namen Rembrandt zuruft. In der Mitte aber zwischen dem königlichen Schlaf- und Speisegemach öffnet sich der Hof und an dem (angeblich fünfzig Ellen hohen Baume) hängt der angenagelte Bösewicht. Die herkulische Gestalt ist noch von Leben durchströmt; seine Drehungen, in Verkürzungen vorgeführt, der krampfhaft zurückgeschleuderte Kopf, schildern seine Qualen. Der Rand des Profils ist abgeschnitten durch den Arm. Der auf der Schwelle kauernde Henker beobachtet den Todeskampf, für seinen Bericht. — Dem Künstler schwebten hier die Verse Dantes vor, der im Purgatorio, grübelnd über die Leidenschaft des Zornes, durch die Vision dieser schauerlichen Äffung eines heiligen Todes überrascht wird:

Poi piovve dentro all' alta fantasia
Un crocefisso *dispettoso* e fiero
Della sua vista e cotal si moria. (Purg. XVII, 25 ff.)

Eine Figur die in mehr als eine Rolle hineinpasste. Man könnte aus ihm einen Titanen machen der den Felsblock zum Olymp schleudert, oder Simson der die Säulen des Dagontempels umreißt. Es ist das Motiv des Trotzes im Unterliegen; denselben Ausdruck braucht Dante von dem blasphemierenden Kapaneus — giace *dispettoso* e torto.

So 'stürzt' dem Betrachter diese Gestalt entgegen, zwingt ihn, wie Dante, blind für alles übrige, die entsetzliche Geschichte abzulesen.

Judith, eine Heroin im Stile der Jaël hatte Dante (Parad. 32) der Ruth, Rebekka und der symbolischen Rahel gesellt, und Ghiberti in dem dramatisch und plastisch wirksamsten Moment dargestellt, wo sie mit dem

Haupt des Tyrannen in der Linken, das hochgeschwungene Schwert in der Rechten vor ihr befreites Volk tritt. Dann sah man sie in der Loggia de' Lanzi, wie eine Schlächtersgattin die mit geschäftsmäßiger Gelassenheit dem Kunden eine Portion Fleisch abhackt. Christofano Allori malte sie später mit den wollüstig verschleierten Augen, der nichtigen Stirn und dem üppigen Munde der Frau an die er selbst den Kopf verloren hatte. Der Stoff empfahl sich der decadenten Verfeinerung durch den exquisiten Reiz, ein verführerisch-leidenschaftliches Weib nicht blos als Kriegsheldin, sondern an der Blutarbeit zu sehen. Artemisia Gentileschi zeigt sie beinahe überströmt von dem Strahl der regelrecht durchschnittenen Carotis. Michelangelo aber mochte das Weib nicht sehen in dem Moment wo sie ihre Natur schändet. Schon weil es so banal war. Er wählt den folgenden, freilich ebenfalls schrecklichen, wo sie den Rückweg durchs Lager in die belagerte Stadt antreten will. Nach dem Text 'wälzte sie die Leiche vom Bette und gab der Magd das Haupt, um es in den Sack zu stoßen' (XIII, 10). Auch dieß passte ihm nicht. Er emendiert die Überlieferung, indem er den abgeschnittenen Kopf (wie bei Salome) auf einer Schüssel wegtragen lässt. Dieser Moment gestattete eine gewisse Eleganz des Vortrags.

Die Dienerin steht also an der geöffneten Zeltthür, von deren Schwelle aus die Herrin ihr eben die Schüssel aufs Haupt gehoben hat; sie hält die Knie eingeknickt, denn jene will noch das verhüllende Tuch darüber breiten. Aber in demselben Augenblick muss sie an die Stätte des Grauens dadrinnen denken, sie kann dem Gelüste nicht widerstehen, einen Blick zurückzuwerfen nach dem bisherigen Besitzer des Kopfs. Was da in der Dämmerung sich zeigt, ist unheimlich genug. Die Leiche hat die bei Empfang des Schnitts gemachte Bewegung theilweise bewahrt: das linke Bein aufgestemmt — um sich emporzureißen —, den rechten Arm aufwärtsgeschleudert, wie nach dem Mörder fassend; die übrigen Theile hängen schlaff herab.

So bildet sich zwischen dem Gespenst des kopflosen Mannes und den riesenhaften (wie die Furcht sie sieht) Schatten der schlummernden Wächter am Boden, diese feine Gruppe zweier Frauen, die eine sogar (nach der Erzählung) festlich farbig geschmückt, im Begriff aber, unter der Maske ihres Morgenbetgangs in der nächtlichen Todtenstille den Angstweg durch die Zeltreihen des schlafenden Lagers und zwischen den Körpern der Schildwachen hindurch, langsam und feierlich anzutreten. So gefällig war diese Gruppe (noch ein Beitrag zu seiner

Psychologie des Weibes), dass sie wenig verändert in die Camee eines Bacchanals übergehen konnte, wo an die Stelle des blutigen Kopfs ein Körbchen mit Weintrauben trat. Es ist der berühmte Siegelring des Michelangelo, die feine Arbeit des Pietro Maria di Pescia[1].

Gegenüber der Knabe David, der unter Bären und Löwen seine Schule gemacht hatte. Welch ein Kontrast! In dröhnendem Fall ist der Philister zu Boden gestürzt; indem er Anstalten macht, sich mittels Aufstützung des linken Armes zu erheben, ist ihm jener wie eine Pantherkatze auf den Rücken gesprungen, fährt in die Scheitellocken und lässt das ihm entrissene Schwert in die Halswirbel sausen. Es ist, zu malerischer Aktualität entfesselt, das was er im strengen plastischen Stil der Potentialität des mit Heldenzorn gesättigten Willens vor fünf Jahren in Marmor verkörpert hatte.

---

[1] Abbildung in DUPPA's Life of Michelangelo p. 337 f.

ZWEITES KAPITEL.

PROPHETEN UND SIBYLLEN.

Frühere Prophetendarstellungen.

Propheten und Sibyllen gehörten seit vier Jarhunderten zu den volkstümlichsten Gestalten kirchlicher Kunst. Hatte doch die Großsculptur Frankreichs an den Propheten- und Apostelgruppen der Kirchenportale ihre Elementarschule durchgemacht, aus der der erste, vom Gängelbande der antiken Überlieferung endlich freie Bildnerstil des Mittelalters hervorging. Es schien, als sei nun der Zeitpunkt gekommen, die Frucht dieser langen Entwickelung zu pflücken. Indes in diesem Falle wäre es wol müßige Gelehrsamkeit, die Filiation in ältere Zeiten zurückzuverfolgen und dort den Schlüssel des Geheimnisses zu suchen. Es dürfte von daher kaum ein erhebliches Licht ausgehen. Wie der Humanismus die mittelalterlichen Dinge kaum des Wissens wert hielt, so hat auch Michelangelo ganz gewis, im Bewustsein des Besitzes echter Quellen und souveräner Sprachgewalt, die Garderobe und Symbolik seiner Vorgänger für nicht mehr als blöden Kinderkram geachtet[1].

Indes, große Dinge werfen ihren Schatten voraus. Der Beifall der Welt (zuweilen treffen sie auch auf Verkennung und Widerstand) beweist, dass sie einem Bedürfnisse entgegenkommen. Es ist zu erwarten, dass andere schon auf ähnlichen, vielleicht verlorenen Spuren gewesen sind.

Solche Verwandte Michelangelos dürfte man aber wol weniger unter seinen nächsten Vorgängern — die er kannte — erwarten, als jenseits des Zeitalters der Renaissance, unter den Trecentisten, um die er sich wol kaum je gekümmert hat. Freilich, die genauer beobachteten, naturalistisch durchgebildeteren Gebilde der Quattrocentisten scheinen ihm

---

[1] Michel-Ange répudiait entièrement le grand héritage du passé, sagt JULIAN KLACZKO in seiner an treffenden Bemerkungen reichen Schrift *Rome et la Renaissance — Jules II* p. 252. Paris 1898.

ja näher zu stehen, als die vageren, im Drange der Erfindung nach einfacheren Methoden gezimmerten der älteren Zeit. Aber die Männer, die er hier vorführen, zu neuem Leben erwecken wollte, aus deren Nachlass er seine Eingebungen schöpfte, waren jenen Tagen congenialer gewesen, die noch die Nachwehen des Geistes der großen Heiligen spürten; wogegen die Atmosphäre der Renaissance dem Geist und Buchstaben der Propheten fernstand.

Solche Anklänge, Weissagungen auf Michelangelo, dämmerhaft wie alle Weissagungen, sind längst bemerkt worden. Man kann ihren Reiz empfinden, ohne in die Plattheiten der Entlehnungs- und Beeinflussungsmanier zu verfallen. Wem ist nicht bei Giovanni Pisano, seiner Tiefe des Pathos, seiner Macht echt plastischen Wurfes, Bonarrotis Name eingefallen! Auch bei giottesken Figuren, z. B. einigen Allegorien des Kapitelsaales von S. Maria Novella hat man sich sistinischer Gestalten erinnert, den Ahnen seines Jeremias begrüßt. Es stand jenen Meistern ein Ernst des gesammelten Gedankens, eine Warhaftigkeit, Redlichkeit, Innigkeit in Geberde und Blick zu Gebote, für die Spätere mitunter in leerem Trübsinn einen Ersatz suchten.

Lorenzo Ghiberti in seiner zweiten Thür hat im Anschluss an die Überlieferung die Propheten mit gefeierten Heroen und Heroinen ihrer Nation vereinigt; neben Elias und anderen leider namenlosen seines Standes stehen Josua und Simson.

Diese zwanzig Statuetten kann man als den *terminus* des italienischen Mittelalters in Verdolmetschung alttestamentlichen Wesens bezeichnen. Hier kam Ghiberti das besondere Charisma zu statten: seine Menschen mit einem höheren Lebensgeiste zu erfüllen, in bedeutungsvoller Klarheit des Motivs das eigenartige Pathos ihres Berufes oder Schicksals auszudrücken, sie (in der Sprache des Mystikers) ‘vom lauteren Strome durchgehen zu lassen’. Auch tiefsinnige Betrachtung kommt vor: aber mehr noch: Unterweisung und Auslegung, Gebot, Weissagung, Triumphgefühl.

Was könnte wol weiter auseinanderliegen als diese Bronzefigürchen, die bescheidene Rahmenzier seiner zehn Reliefgemälde, und die colossalen Frescoschatten, die den weiten Raum des sistinischen Gewölbes beherschen! Warscheinlich konnte deshalb Michelangelo so unbefangen sein im Preiße dieses Vorläufers. Ferner, seine Propheten sitzen auf einsamem Throne, so passte es für die grimmige Concentration ihrer geistigen Energie. Die Ghibertischen stehen oder vielmehr sie sind im

Begriffe hinzutreten vor alles Volk. Hier verschmilzt das Selbstgefühl des antiken Redners und Dichters mit der Erhebung und Weihe des inspirierten Sehers, und beides spiegelt sich in der Musik der Draperie. Wie eine Legierung edelster Metalle haben sich griechische Gewandmotive mit dem vergeistigten Schwunge der Gothik durchdrungen. In jedem Augenblicke ein Werk lebendigen Willens, ein Spiegel des Inneren, umspielen sie das Grundmotiv der Statue mit dem Wohllaut ihrer Linien.

Die Propheten der Chöre Fiesoles in Orvieto sind nicht mehr die lebenden Kämpfer, sie sind längst in den Ruhestand einer seligen Ewigkeit eingegangen.

Von da ab weht der Wind aus anderer Richtung. 'Die Natur wird besiegt durch Gehorsam'. Wir sind dem Quattrocento dankbar für seine naiven Lebens- und Culturbilder. Aber Menschen deren besondere Merkmale die Begeisterung und das Außerordentliche waren, lagen nicht in den Bahnen einer Zeit, wo in entschlossener Entgeisterung 'der Verstand sich den Dingen unterwarf', deren Ostracismus auch für Heroen und Heilige die Metempsychose ins Alltägliche angemessen fand. Wäre es anders geworden, wenn der Tod Masaccios Leben nicht so früh ausgelöscht hätte? Wenn man Figuren nennen sollte, die, in den sistinischen Chor eingeschoben, nicht aus dem Ton fallen würden, so würde man gewis den langbärtigen Apostel im 'Wunder des Zinsgroschens' nicht vergessen.

Einen Platz für sich behaupten die Statuetten und besonders die Halbfiguren in Relief von der Hand Jacopos della Quercia. Seltsam mischt sich hier eine Ahnung des bezeichnenden psychologischen Habitus dieser Menschen der Vorzeit mit Regungen einer barocken Manier, deren Zeit erst viel später gekommen ist. Quercia ragt hervor durch sein echtes Gefühl für plastische Simplicität und plastischen Wurf, dem diese Steinskizzen ihre unbestreitbare Wirkung verdanken. Aber der von ihm geschaffene Character streift zuweilen an Caricatur; das Ergrimmen dieser orientalisch düsteren Temperamente, wie sie Mantel und Spruchband mit den ungefügen Tatzen an sich pressen, erinnert an rasende Derwische, deren einzige Habe ihr Mantel und die Koranrolle: das Verhängnis und die Macht ihres Daseins. Endlich ist das alles nur sehr typisch durchgeführt, erhebt sich in einförmigem Rhythmus kaum über das Decorative.

Den Griff ins Altertümlich-Grandiose versucht auch Melozzo da Forli in dem Ringe gewaltiger Prophetengreise seiner Sacristei zu Loreto,

hoch oben am schmalen Gesimse des Octogons. Die saracenischen Turbane, der bleierne Ernst der schläfrigen Augen, die stark rassenhaften Gesichtslinien, der prachtvolle, zierlich gelockte Bart- und Haarschmuck erinnern an ninivitische Steinfiguren.

Man hatte Schwung und Grazie des gothischen Spiritualismus gründlich satt, und der Durst nach neuem gewann Gestalt und Pathos in dem Bildhauer, dessen Characteristik man zwanglos Stück für Stück aus dem Widerspruchsgeiste ableiten konnte. Donatello hatte gemerkt, dass er in den alten Bahnen der Bildhauerei nicht aufkam: und indem er zornig Rat pflog mit seinem Genius, entdeckte er ein neues Land, aber nicht unter den fernen Breitegraden der Religionsstifter und Propheten. Er hat auch einmal das prophetische Wesen zu ergründen gesucht, da fand er wol die Note verdüsterten Brütens, wie in dem matten hektischen Habakuk.

In den berühmten Statuen, wo er frohlockend sich selbst entdeckt, in jenen Zuccone, Poggio und Jeremias, scheint er mit Michelangelo in dem Trachten nach consequenter Individualisierung zusammenzutreffen, wenigstens im Kopf, denn in der Action beschränkt er sich mit einer Monotonie, die absichtlich gewesen sein muss, auf Variierung gewisser conventionellen Lagen von Arm und Hand. Aber wenn jener prophetische Charactere aus dem Nichts, d. h. aus den Tiefen geistesverwandter Intuition schuf, begnügt sich sein trotziger Vorgänger, beliebige Mitbürger von auffallendem Aussehen mit dem Mantel des Propheten zu drapieren. Man würde ihn, ohne die Beischrift, eher für den Mantel des Diogenes halten. Wie ein Regisseur, der den Ödipus oder König Lear dem Bassbuffo oder Chargenspieler überantwortete. Einen grotesk hässlichen, aber physiognomisch nichtssagenden Kopf, einen Körper von verfallenen, zum Theil abnormen Formen, modelliert er nach der Natur, überzeugt von der Einerleiheit der Menschen zu allen Zeiten, von dem nie versagenden Effekt solcher aus dem Leben 'herausgeschnittenen' Unmittelbarkeit (*favella, favella!*) und im Vorgenuss des Staunens und Ärgernisses der Einfalt. Auch dünkt es seinen Bauernverstand absurd, Menschen in einer schwindelnd hohen Thurmnische in Handlung zu versetzen. Sie haben nur einfach dazustehen, wie Wächter, ohne anderen Ausdruck als etwa den phlegmatischer Unverfrorenheit. Und so erscheinen jene Männer, die einst die Erhebung der Religion auf eine höhere geistige Stufe angebahnt, in der Maske der Plattheit, ja Minderwertigkeit.

Ein Symptom der wachsenden Beliebtheit und Nachfrage nach den alttestamentlichen Sehergestalten in der zweiten Hälfte des Jarhunderts ist ihr Erscheinen in dem eben zu Florenz in Aufnahme gekommenen Kupferstich. Werke wie die Folge der vierundzwanzig Propheten, Vasaris Baldini zugeschrieben, in der aus dem Niello hervorgegangenen feinen Manier, bezweckten gewis auch die ikonographische Regelung des Stoffes zum besten der Miniaturisten und Wandmaler. Durch differenzierende Feststellung der Sprüche und Embleme, der Trachten und Physiognomien sollte der Willkür und Wiederholung vorgebeugt werden. In der That scheinen die Blätter von da ab von Künstlern und Schriftstellern als eine Art Canon gebraucht zu werden. Aber den Geist hat ihr Buchstabe eher gedämpft. Durch die knochigen verrunzelten Gesichter geht bei allem Wechsel der Physiognomie und geschäftigen Beweglichkeit der Hände ein trübes, verkümmertes, verdrießliches Phlegma, das vielleicht Tiefsinn und Ernst bedeuten sollte, während im bizarren Mischmasch der Garderobe ein barocker Hang anklingt.

In der Folge verschwinden auch Kraft und Temperament vor dem Sentimentalen und würdig Bürgerlichen.

Michelangelos Lehrer, Domenico Ghirlandaio, hatte sich ebenfalls in Propheten versucht, und wie zu erwarten, seine biedere Tüchtigkeit und Nüchternheit nicht verleugnet. Das Neueste am römischen Hof waren die gefälligen Decorationsmalereien des geschmackvollen, aber freilich an den Forderungen des Stoffes oft mit fast kindlicher Harmlosigkeit vorübergleitenden Pinturicchio, des Lieblingsmalers Alexander VI. Unter seiner Leitung malte in der Torre Borgia ein etwas rückständiger Sienese den Plafond des Saales der Sibyllen (1494). In zwölf Lunetten waren diese den Propheten gegenübergestellt. Wenn man dort an die sistinische Kapelle zurückdenkt, so erstaunt man über die Kluft, die zeitlich so nahes scheidet; man bekommt eine Ahnung von den Empfindungen, die in Michelangelo diese Chöre der Langweiligkeit aufgeregt haben mögen, die den Anspruch erhoben, jene Feuergeister der Vorzeit vorzustellen.

Wenn diese alten Juden (scheint er zu sagen) solche Dinge gethan haben, dass man ihrer noch nach zwei Jartausenden gedenkt und die Wände päpstlicher Prunkgemächer und stolzer Kirchen mit ihren Schatten bevölkert, wenn ihre Worte wirklich noch heute Leben athmen und Leben entzünden, so werden sie ohne Zweifel auch außerordent-

liche Menschen gewesen sein. Und wenn in dieser vom Zufall beherschten Zeitlichkeit freilich auch große Geister mit unscheinbaren Mienen umhergehen, der Künstler kann seine Aufgabe nicht gelöst nennen, wenn er gewöhnliche Sterbliche mit ihren Insignien versieht. Der Landstreicher, der Eliä Mantel gefunden oder gestohlen hat, wird zwar stets Gläubige finden. Wenn aber die Kirche auch Sünder und Zöllner durch Weihe und Einkleidung zu Sprachrohren des heiligen Geistes umschaffen kann, die Kunst muss uns Wesen citieren, die auch ohne Beglaubigung, wenn sie lebendig würden, wie einstmals die Geister unterwürfen, selbst wenn wir ihre Sprache nicht verstünden. Die Beschwörungsformel war verloren, aber Michelangelo glaubte sie wieder entdecken zu können. Daher vor seinem Werke, so sehr es mit der Besonderheit seiner Natur behaftet war, alles Bisherige in Nichts versank; selbst jene ahnungsvollen Gebilde alttoscanischen Geistes, dessen Wiedererwecker er gewesen ist, freilich nur für einen Moment. Und das ist der Schlüssel der künstlerischen That, die wir Michelangelos Propheten nennen.

Prophetisches in Michelangelo.

Die Propheten hat er schon durch ihre Dimensionen ausgezeichnet vor allen; sie erscheinen hier zum erstenmale als dominierende Figuren dieser Weltepopöe. Mit Recht, sind sie doch die bedeutendsten geistigen Erscheinungen des biblischen Altertums. Ja (was man damals nicht ahnen konnte) die mosaische Religion selbst und jener Schöpfer, der über ihnen schwebt und dessen Sprachrohr sie sein wollen, er war gewissermaßen *ihre* Schöpfung.

Künstlerisch betrachtet, sind sie wol sein gröster Wurf, nicht blos in dem Kreiße der Kapelle[1]. Sie geben Stoff zu Betrachtung und Studium, wie nicht eine ganze Galerie Anderer vermöchte, sagte Flaxman[2]. Den Historien meint man es anzusehen, dass er Eile hat, als

---

[1] Sono i Profeti, e le Sibille, di una maniera così eccellente ch' io la guidico la miglior che si ritrovi ora in tutto il mondo, anco in rispetto alle altre opere di lui medesimo. LOMAZZO, Idea del tempio. Bologna 1590 p. 47.

[2] 'Ich betrachtete seine mächtigen Sibyllen und wunderthätigen Propheten, von denen jeder Stoff zu einer Kunstabhandlung zu geben im Stande ist.' ANDERSEN, der Improvisator.

fühle er sich nicht ganz auf eigenem Grunde. Hier dagegen spürt man die Passion mit der er gearbeitet hat. Unergründlich in der Tiefe der Conception ist zugleich der letzte Grad malerischer Realisierung gewollt und erreicht: bis zum Momentanen (im Bewegungsmotiv) und zum Individuellen (in der Characteristik).

Was war es das ihn zog zu diesen Gestalten der Vorzeit? Was ist der Prophet, absehend von allem geschichtlich Zufälligen, und nach Michelangelos eigener Denkweise? Der Prophet selbst ruft uns zu: 'Lasset uns wandeln im Lichte des Ewigen . . . . In deinem Lichte sehen wir das Licht'. Er schaut den Weltlauf im Lichte ewiger Gesetze. Das ist überhaupt die Größe dieses verwickelten Wesens, dieses Eintagsgeschöpfes, dass es das Ewige denken kann. Das bekennt auch der Atheist, dem die Himmel nicht mehr die Ehre Gottes, sondern des Copernikus und Galilei erzählen; denn über diesem Universum mit seinen Sonnen und Milchstraßen, und seiner die Fassungskraft übersteigenden Größe und Dauer, steht der Geist, der dessen Gesetze findet und selbst dessen Schicksal ausrechnet. Michelangelos höchste Gedanken bewegen sich um diesen Pol des Ewigen. Auch das Schöne will er nur als Ewiges begreifen. Das gröste Übel ist ihm die Vergänglichkeit, deren Werkzeug die Zeit; aber, wie in seinem Sinne Goethe sagte: Bleibt uns nur das Ewige jeden Augenblick gegenwärtig, so leiden wir nicht an der vergänglichen Zeit. So liegt auch über den Gestalten dieser Propheten und Sibyllen ein Hauch der Ewigkeit: die Bilder die in ihrer Ahnung aufsteigen, der Schmerz den sie fühlen, die Gedanken in die sie sich vertiefen, sie scheinen der Macht der Zeit entrückt: ihre Welle scheint sich an ihnen zu brechen.

Daher ist der Grundzug ihrer Darstellung: die Isolierung, untereinander und von der Außenwelt. Sie sind völlig hingenommen von dem inneren Vorgang, der Betrachtung, Intuition, Ekstase. Hier ist noch die Gottnähe der Urwelt: ihre Weihe ist allein der Geist, der sie ergreift. Die versammelten Weltweisen, Theologen und Priesterfürsten Raphaels sind ihre Nachfolger. Sie bewegen sich in einer anderen Periode der Geschichte, wo das Göttliche in den Kosmos der Akademien und Schulen, der Heilsanstalten und Ämter zurückgetreten ist; sie leben in der klaren Welt des Verstandes, der Überlieferung, der Forschung und des Cultus. Es sind Menschen wie die heutigen, die deshalb auch zwischen sie gesetzt werden konnten, ohne aus dem Tone zu fallen.

Das Geheimnis seines Erfolges lag aber darin, dass er hier ein Stück von sich selbst malte, denn in Michelangelos Wesen lag ein prophetischer Zug[1], wie Schlegel ihn in drei Worten zeichnet:

Raphael dichtete liebend, prophetisch ersann Bonarroti.

Die Verwandtschaft von Prophet und Künstler ist ein sehr altes Thema. Plato nannte die Dichter Propheten der Musen. Die Propheten Israels wurden durch den hohen Flug ihrer Gedanken zu Dichtern. Und die Dichter, wenn sie Bilder menschlicher Geschicke nachschaffend vorführten, fanden oft Geistesblitze, in denen der Vorhang der Erscheinung für einen Augenblick zu zerreißen scheint. Der florentiner Exulant in dem unnachahmlichen Weltbilde der Divina Commedia, wenn er Völkern und Großen seine zornigen Terzinen entgegenschleudert und die verworrenen Zeitläufte nach den Normen seines Systemes richtet, er wird zum Nachfolger jener Jesajas und Amos, die er kaum gekannt hat. Unter den Malern und Bildhauern aber steht Michelangelo in dieser Beziehung wol allein. Obwol ihm nichts ferner lag, nach Bildungsgang und Neigung, als das Mitsprechen in öffentlichen und kirchlichen Angelegenheiten: sein Inneres erzittert unter den Eindrücken der Geschicke Italiens: und diese waren vergleichbar denen, die einst die Prophetie weckten. Auch die Propheten waren keine Schriftgelehrten und Priester.

Denn seine psychische Structur hat etwas prophetisches: in seinem Leben spielen Ahnungen eine Rolle, greifen an entscheidenden Punkten in seine Entschlüsse ein, einigemale verhängnisvoll. In seinem Schaffen wechseln öde Strecken mit Episoden intensiver Heimsuchungen des Geistes. Sein Hang zur Einsamkeit, seine habituelle Stellung zur Welt, ein finsteres, von der Nachtseite der Dinge angezogenes Wesen sind dem prophetischen Temperament verwandt. Denn das Buch der Zukunft ist nach dem Dichter dunkel und schrecklich[2]. Seine Werke, abgerissen in ihrem Erscheinen, rätselhaft für die Deutung, überwältigend

---

[1] La grandeur d'Esprit, et l'humeur hardi, sevère, mélancolique et bisarre de Michel-Ange, était naturellement disposé à bien représenter l'Enthousiasme des Prophètes juifs, et des Sibylles, avec les caractères graves, hardis, intrépides et sombres, qui leur convient, et c'est à cause de cela qu'il a très-bien réussi. RICHARDSON, Traité de la Peinture. III. 496. Amsterd. 1728.

[2] The Book of Fate. SHAKESPEARE, Heinrich IV. II, 3, 1. The happiest youth .... would shut the book, and sit him down, and die.

in der Wirkung, gemahnen zuweilen an Visionen. Sie kamen ihm nicht wie die allmälich reifende Frucht, sondern wie jene Stimmen, auf die der Seher erschrocken, widerstrebend, zweifelnd reagiert. Seine Sprache muss er sich selbst schaffen; auch hierin Dante ähnlich, dem Schöpfer des toscanischen Idioms.

So legt er denn auch in die ihm aufgegebenen Monumente oft einen tieferen Sinn, auf den kein anderer gekommen wäre und den wenige damals zu enträtseln im Stande waren.

Hat er nicht in dem Entwurf des Denkmals Julius II. das stürmische Kampfesleben dieses Papstes vorausgenommen? Indem er das hebräische Altertum für die Kapelle wählt und sich rücksichtslos dessen Eingebungen überlässt, scheint er ein nahendes Wiederaufleben altprophetischen Geistes zu ahnen, und ein Symbol dieser kommenden bilderstürmischen Ära schafft er in seiner gewaltigsten Statue, des Patriarchen der Ikonoklasten. Das Mausoleum der glänzendsten Dynastie der Renaissance, von Leo X. beschlossen, als deren eine Linie erlosch, während der anderen beschieden ward, ihre kühnsten Ziele zu erreichen: es wird unter seinen Händen zur Nänie, zum Symbol der Hinfälligkeit fürstlicher Herlichkeit, im Geiste von Jesajas Triumphgesang (Cap. 14). Und das Thema, mit dem er seine Malerlaufbahn beschloss, war das Finale der prophetischen Verkündigung. Diese Phantasmagorie, bisher doch nur als Interlinearversion theologischer Hirngespinste durch die Jarhunderte wandernd: er schafft daraus diese Riesensymphonie aus Menschenleibern, durchglüht vom Groll über die angehäuften Greuel der Welt, wiederhallend von dem Schrei nach Vergeltung, durchbebt von der Ahnung einer zusammenbrechenden Welt; er selbst, ein zweiter Orpheus, die Pforten der Hölle erschließend.

Pfade der Deutung.

Giebt es eine befriedigende und zusammenhängende Deutung der Propheten und Sibyllen? Das wird man schwerlich behaupten können, in Betreff ihrer Auswahl und Folge, wie des Sinnes der Akte im einzelnen; aber viele werden sagen, dass daran auch nicht viel gelegen sei. Die Schwierigkeit liegt wol weniger in der angeblichen Dunkelheit des Meisters, oder in der Unzugänglichkeit der Quellen, die ihn angeregt. Seine mimischen Mittel sind bestimter Natur; also dass die Annahme auch bestimter Absichten, concreter ihm vorschwebender Auftritte

sich aufdrängt. In einer oder zwei Figuren ist diese Absicht augenfällig; sie geben uns Hoffnung, auch den Schlüssel der übrigen noch zu finden.

Dass Michelangelos Conceptionen in engen Beziehungen zu dem Bibeltext stehen, ist schon von einigen Autoren angenommen worden. 'Jeder Prophet', sagt Blanc, freilich ohne es auch nachzuweisen, 'stellt sich uns dar unter den Zügen, die ihm unsere Einbildungskraft, erglüht durch das Lesen seiner Schriften, ertheilt'! Am bestimtesten hat Herman Grimm den Erklärern 'die Vergleichung ihres Characters, wie ihn die alten Schriften zeigen, mit Michelangelos Auffassung' empfohlen, doch lag die Ausführung dieser Vergleichung außer dem Rahmen seines liebenswürdigen Werkes. Diese Winke sind nicht beachtet, ja verhöhnt worden[1]; man hat solche Deutungen selbst da, wo sie handgreiflich sind, durch Einfälle eigenen Geschmacks zu beseitigen versucht.

Nicht nur die Warscheinlichkeit, auch der Wert einer historischen Deutung wird bestritten. Dergleichen Untersuchungen führen ab von der Kunst, die uns doch allein bei diesem Werke interessiere. Solche Rücksichten seien überdieß bei Niemandem unwarscheinlicher als bei Michelangelo. Man stellt sich ihn vor in der Haltung souveräner Geringschätzung, nicht blos den überlieferten Darstellungsformen, sondern auch (was etwas ganz anderes ist) dem Stoff gegenüber, den er selbst gewählt. Oder genauer, wenn ihn auch der Stoff als Menschen und Christen interessierte: sobald er ihn künstlerisch ergriff, beschäftigte ihn nur noch die Kunstform, d. h. sein System. Er hätte also für die ihm aufgegebenen oder eingefallenen Propheten beliebige Posen ersonnen, oder unter solche frei erfundenen Figuren beliebige Namen aufmalen lassen.

Diese Vorstellung zieht sich von jeher durch die Beurteilungen, seit Vasaris naiver Bewunderung seiner technischen Bravourstücke und Finessen und Aretinos perfidem Klatsch. Oft scheint es, dass es weniger unsere Aufgabe sei, etwa den Absichten und Methoden eines so eminenten Kopfes nachzugehen, als den Process zu beobachten, dessen Schauplatz er ist; wie dieser erstaunliche Jongleur immer ungestümere Geberden, immer verdrehtere und auffallendere Contraposte, wuchtigere und massigere Leiber heranwälzt, mit stets

---

[1] Émile Ollivier hat einen freilich oberflächlichen Versuch gemacht, in: Michel-Ange, Paris 1892.

gründlicherem Verschwinden von Sinn und Verstand, bis der Übermensch fertig ist. Je nach Geschmack des Scholiasten wird ein und dasselbe zum Ruhmestitel oder Anklagepunkte, zur Glorificierung oder Lästerung. Er ist, heißt es, nur darauf erpicht, die Gelehrsamkeit, Virtuosität und Macht seiner Zeichnung durch riesenhafte Tronke und Gliedmaßen, in mehr oder weniger dunkeln, meist schwierigen, zuweilen sinnlosen, aber immer frappanten, erschreckenden Attitüden auszustellen, welchen harmlosen Bombast er dann mit der Gewandtheit eines Tapezierers an passende Winkel seiner Decke schleudert[1]. So verkündigte in zornigem Querulantenton der Kunstprophet des modernen England, derselbe, der einstmals in besseren Tagen gepredigt hatte (wie man in England sagte, selbst mit der Inspiration eines althebräischen Propheten) von den 'zwölf großen Strömen des Gottesgeistes, einer fast übermenschlichen Phantasie entsprungen, die hingeht wo wir nicht nachfolgen können, und zu Hause ist wo wir nie hinkommen'!

In so plumper Gestalt bedarf diese Auffassung keiner Widerlegung. Ist es in Michelangelos Character, in jahrelangen Mühen um das Erstaunen des Publikums zu werben, und mit Leistungen, von denen er wuste, dass sie über dessen Urteilskraft lagen? Er sollte in einem Werke für Jarhunderte, dem höchsten das ihm anvertraut werden konnte, nach Art jener bescheidenen Menschenkinder gerechnet haben, die bei hohen Festen der Kirche nur an den Absatz ihres Krams von Rosenkränzen und Heiligenbildern denken?

In feinerer Fassung, bestechender begegnet uns diese Ausstellung bei Neueren. 'Überall', sagt der Cicerone, 'präsentiert sich das Motiv als solches, nicht als passender Ausdruck eines gegebenen Inhaltes'. 'Die Stimmung', heißt es in anderer Wendung[2], 'ist wichtiger als der sachliche Inhalt'. Der Kern dieser Stimmung aber soll eine pessimistische Ansicht des Lebens sein. Ihm war, im Sinne der orphischen Mystik, der Körper ein Gefängnis der Seele, und das Grundthema und Leitmotiv seiner Gestalten ihr Ringen nach Befreiung, wo dann Gebundenheit und Schwere kraftvolle Bewegungen auslösen. Dieß wäre der Schlüssel zur Grundform seiner Erfindung, dem Contrapost, wo Ruhe und Bewegung in einer Figur verknüpft sind.

---

[1] J. RUSKIN, Ariadne Florentina. London 1890, p. 221. Die zweite Stelle steht in seinen Modern Painters.

[2] A. GOLDSCHMIDT, Sitzungsbericht d. Kunstgesch. Gesellschaft II, 29. Januar 1897.

Wären diese Behauptungen zutreffend, so würde man ohne Zweifel schließen müssen, dass bei Michelangelo das künstlerische Schaffen in seinem Nerv alteriert war. Diese Ablösung der Kunst von ihrem Gegenstand würde ihr die Signatur des Manierismus — der Minderwertigkeit — aufdrücken.

Jeder ehrliche Künstler, wenn er einen Auftrag übernimmt, fühlt sich angetrieben, zu ihm ein Verhältnis zu gewinnen, ihn sich anzuempfinden, ihm so nahe wie möglich auf den Leib zu rücken. Der Gegenstand giebt ihm den Impuls zur Skizze, diesem ersten Schritt in der Gestaltung des Gestaltlosen, d. h. der Übersetzung seines Themas in den besonderen Dialekt seiner Kunst. Wie jeder Übersetzer hat er sein Original nach Sinn und Stimmung treu wiederzugeben, aber natürlich nach Geist und Regel seiner Sprache. Der Gegenstand steht hinter ihm, bewust oder unbewust, bei seiner Umschau nach Darstellungsformen in Natur und Menschenwelt. Nicht anders wie der Erfinder einer Maschine, deren Bestimmung diesen bei der Construction und in der Wahl des Materials leitet. Die Treue und Präcision, die Klarheit, mit der er sein Thema interpretiert, dessen Wesen nach außen bringt, mit Leben durchdringt, ist der Maßstab seines Vermögens, seiner Delicatesse, wenn man will[1], vielleicht seiner normalen Geistesbeschaffenheit, — und des Wertes seiner Arbeit. Die vernichtendste Satire auf ein Kunstwerk verkleidet sich gern in eine getreue Beschreibung, die etwas ganz anderes beschreibt, als das Werk zu sein vorgiebt.

Hier wird man lächeln über die Naivetät, die sich den Kopf zerbricht mit des Meisters 'Absicht' und 'Meinung'! Aber wie wenn man gar zu dem Paradoxon sich verstiege, dass es nie andere Kunst gegeben habe als 'Illustration' und 'Anekdote', dass nie ein lebendiges Kunstwerk nach dem antisocialen Grundsatze *L'Art pour L'Art*, geschaffen worden sei? durch den die Kunst in Wirklichkeit zum Parasiten werden würde. Den Beweis liefern zuweilen Bekenner jenes Satzes selbst. Denn wo ist mehr Abhängigkeit vom Stoff, als in dem Unvermögen, anderes als die krankhaften Zustände des Künstlers und die Obsessionen seiner Traumwelt auszudrücken.

Nun aber vergegenwärtige man sich die Wirkung des Werkes Michelangelos. Wo in der Welt sind jemals diese Dinge zutreffender, überzeugender, hinreißender vorgetragen worden? Aber kein Redner

---

[1] CONSTANT MARTHA, La Délicatesse dans l'Art. Paris 1884.

hat je seine Hörer beherscht ohne eigene Überzeugung. Wäre es anders, die Wirkung seiner Werke, aber auch ihr Anblick, müste ein völllig anderer sein. Wäre sein Trachten nur gewesen, durch erstaunliche Attitüden seiner Riesen zu überraschen: kein Mensch würde eine halbe Stunde die Qual dieser Kapelle aushalten, trotz der unendlichen 'taktilen und Bewegungswerte'.

Die Ursache der Täuschung liegt auf der Hand. Er hat an die Kunst besondere Anforderungen gestellt und nur das galt ihm des hohen Namens würdig, was in diese seine selbstgeschaffene, neue und schwierige Sprache übersetzt war. Er hatte sie sich in hartem Ringen mit der Natur erworben, aber wenn er nun malte und meißelte, verschmähte er die Anfrage bei Natur und Modell; zog auch wol kaum skizzierte Beobachtungen zu Rate. Er schuf aus dem Kopfe heraus. Daher das eminent persönliche, zuweilen fremdartige, ja rätselhafte Gepräge, das den Schein erweckt, als wolle er nur sich selbst darstellen, — besonders bei solchen, denen seine Person — und auch seine Stoffe — keine Freude machen. Dazu hat er, bei aller Ehrerbietung vor dem Gegenstande, sich doch in Betreff der ikonographischen Überlieferung nie Schranken auferlegt.

Das jüngste Gericht gilt für den schroffsten Ausdruck dieser persönlichen Art. Und doch giebt es in streng sachlicher Durchführung des Themas wol kaum ein großes Werk das sich mit ihm messen könnte. Es dürfte schwer sein, eine leere Attitüde zu entdecken, eine Figur, deren Motive nicht aus Situation, Bestimmung und Character abzuleiten wären.

Noch eines. Seine Werke stellen oft Anforderungen an die Aufmerksamkeit, denen man nur schwer nachkommt. In der Kapelle stehen wir in beträchtlicher Tiefe unter Hunderten von Gestalten, von denen immer viel zu viele ins Gesichtsfeld sich drängen, während doch jede einzelne nur isolierender Vertiefung sich aufschließen würde. Aufgeregt und zugleich verwirrt und abgespannt, klammert sich der Geist an die allgemeine Impression, die man dann als Intention in des Künstlers Sinn zurückverlegt. Ein scheinbar geordnetes Chaos erscheint uns wie ein im Fiebertraum aufsteigendes Pantheon von zeit- und raumlosen Titanen, in seltsamen Geberden einen sie durchwühlenden metaphysischen Drang auslebend, schmerzhaft und objectlos; — wie Schopenhauer in der Symphonie das Innere seines allmächtigen Willens sehen wollte, der stets weiß dass er will, nie was er will.

Aber diese Nebel zerfließen, sobald man sich entschließt, das Auge auf das Einzelne einzustellen. Da sieht man auf Schritt und Tritt das besonnene, feste, im bewusten und begrenzten heimische Walten des Künstlerverstandes.

Es war das Verdienst eines Ästhetikers von fachmännisch geschärftem Blick für combinierte Mechanik der Gelenke, uns Michelangelos Motive begreifen gelehrt zu haben, statt als leere und gesuchte Extravaganzen, als Fälle der Funktion jenes Mechanismus, in stofflich scharfbestimten Paradigmen, von strenger Construction und treffender Darstellung. Das Unbestimte, die Phrase in der Action war Michelangelo nicht weniger verhasst, wie das Verschwommene in der Form. Hat er doch selbst, wo es sich um blose Existenzbilder (wie manche florentiner Statuen) handelte, immer sehr präcise, einem realistisch genau vorgestellten Augenblick entsprechende Geberden gewählt.

Schwerer mitgehen kann man dagegen mit des Anatomen gründlicher Verachtung des positiv-historischen Inhaltes. Er will nur als künstlerisch gelten lassen, was auch der historisch-theologische Know-nothing etwa herauslesen kann. Dann wäre es freilich mit der Historienmalerei überhaupt vorbei, als einziges Wertelement bliebe nur das durch ihr Thema etwa veranlasste Genrebild. Aber man stelle sich vor, was für Interpretationen herauskommen würden, wenn dieß System etwa auf die Bildwerke des Phidias und Praxiteles angewandt würde.

Das ‘Allgemeinmenschliche’ ist ein sehr variabler Begriff. Er empfängt seinen Inhalt aus den wechselnden Ideenassociationen von Zeit und Ort. Der schriftstellernde Professor sah in den Propheten Gelehrte in ihrem Arbeitscabinet, studierend, excerpierend, ihre Concepte revidierend, obwol das Wesen des Propheten ja dem des Schriftgelehrten ganz entgegen liegt; die Idee des Ganzen wäre nach ihm: ‘Reines Geistesleben als Selbstzweck des Lebens’. Dieses würde einer Römerin des XVI. Jarhunderts gewis ein sibyllinisches Rätsel gewesen sein; sie würde vielleicht in der Persica und Erythräa *sante monache* gefunden haben, die ihr Brevier beten.

Aliter pueri legunt Terentium, aliter Grotius. Gewis, die Kunst ist Jedermanns Sache, aber in verschiedener Weise. Wer die Schule des Lebens und der Leidenschaft nicht durchgemacht hat, dem wird trotz grammatischer und historischer Gründlichkeit Shakespeare ein verschlossenes Buch bleiben. Und was Goethe und Lessing in ihm finden, hat gewis mehr Warheit als was Jedermann findet.

Und dann, die großen Kunstwerke sind nicht blos für die Minute da, wo sie entstanden. Man nennt sie unsterblich; aber sobald sie Zeit und Ort entrückt sind, für die sie geschaffen, reicht der offene Sinn und das gesunde Auge nicht mehr aus. Es ist nicht ein Fehler Homers, dass man griechisch können muss, um ihn zu genießen. Die Gelehrsamkeit soll nur eine Wiederentdeckung des Ansichtspunkts sein, für den das Werk einst gemacht worden war.

Bibelkunde.

Michelangelo wird sich also nach bestimten Momenten für seine Propheten umgesehen haben. Nichts war gewis weniger nach seinem Geschmack als jene, wie Assistenten einer solennen Funktion dasitzenden Männer, die uns ihre langen Spruchzettel vorhalten. Er wollte zwar diese ehrwürdigen Zeichen nicht aufgeben, aber er gedachte sie zu verflechten mit einer Handlung; sie sollten erinnern an ihr Leben, an Worte die Erlebnisse, Thaten waren. In diesem Agieren mit Bänden und Papierrollen ahnt man das 'Sausen des Gedankenwebstuhles'. Um was es sich handelt, kann man freilich nicht aus den Fingern saugen, doch hat es der Maler nicht als sein Geheimnis mit ins Grab genommen.

Die Biographen erzählen, dass der Meister ein fleißiger Bibelleser war [1]. 'Mit viel Fleiß und Nachdenken las er die heiligen Schriften', sagt Condivi, 'ja sogar die über sie gearbeitet haben'. Damit ist, wie das folgende zeigt, Savonarola gemeint. Es ist möglich, dass ihn dessen Predigten angeregt haben, sich nach einer Bibel, natürlich in einer italienischen Übersetzung, umzusehen. Denn er verstand schwerlich soviel Latein, um die Vulgata ohne Mühe lesen zu können. Und so wurde er ein Bibelleser.

Vasari wiederholt die Angabe Condivis, doch in etwas veränderter Fassung. 'Er fand viel Freude an der heiligen Schrift, als guter Christ der er war' [2]. Dieß erbauliche Bibellesen erinnert mehr an die Stimmung seines Alters und der letzten Sonette. Zu diesem späteren Ideenkreiß, der ihm durch Vittoria Colonna erschlossen wurde, würde weniger

---

[1] Ha similmente con grande studio, et attentione lette le sacre scritture. CONDIVI 56.

[2] Dilettossi molto della scrittura sacra, come ottimo Christiano che egli era. VASARI 85.

passen der Nachdruck den Condivi auf das Alte Testament legt: *sì del testamento vecchio come del nuovo.*

Eine Bibel in Michelangelos Besitz zu finden, kann in jenen Tagen nicht Wunder nehmen. Die *Bibbia volgare* war sehr verbreitet. Seit Einführung der Erfindung Gutenbergs sind in Venedig von 1471 bis 1507 nicht weniger als zehn italienische Bibeln gedruckt worden; mit Ausnahme einer einzigen in der Übertragung des Nicolò Malermi, die aus älteren compiliert war. Jene einzige, ganz neue, von den besten Gelehrten bearbeitete wurde am 1. October 1471 von Nicolò Jenson verlegt und ist neuerdings wieder abgedruckt worden [1]. Die Malermische Bibel ist auch mit vortrefflichen Holzschnittillustrationen von den Giunta herausgegeben worden, 1490 und 1507.

Wer wollte sich den Goldschmied Benvenuto Cellini im Besitz einer Bibel vorstellen! Als er durch die Farnese in jenes finstere unterirdische Verließ von Tordinona geworfen worden war, erhielt er auf seine Bitte aus seiner Bibliothek die Chronik des Villani und die Bibbia volgare. Er fand soviel Gefallen an ihr, dass er (so schreibt er) wenn es möglich gewesen wäre, am liebsten nichts anderes gethan hätte, als in ihr lesen; aber bei der Dunkelheit des Loches brachte er es nur auf drei Stunden täglich [2].

Giebt es etwas in Michelangelos Leben was auch ohne Zeugnisse zweifellos wäre, so ist es seine Vorliebe für das Alte Testament. Dass er dessen Stoffe für die päpstliche Kapelle wählte, hat gewis in der schon erworbenen Vertrautheit mit seinen Grund. Die Sache, von der man die deutlichsten und lebhaftesten Vorstellungen besitzt, wird immer auch den stärksten Reiz zur Auslösung künstlerischer Darstellung enthalten. So war es schon bei den Jägern der Rennthierzeit. — Die Schriftsteller bestätigen diese Vertrautheit [3]. Wir sahen es beim Opfer Noahs, in der Geschichte der Esther. Nur Rembrandt ist ihm in Geschichtsbildern aus dieser 'ältesten Urkunde des Menschengeschlechtes' ebenbürtig. Auch sein Interesse an den Gestalten der Propheten stammt aus der Lectüre ihrer Schriften [4]. Er hat die

---

[1] In der Collezione di Opere rare e inedite, Vol. 56 ff. von Negrini.

[2] B. Cellini, Vita II, Cap. 2 (1539).

[3] Pour bien sentir ces fresques, il faut entrer à la Sistine le cœur accablé de ces histoires de sang dont fourmille l'Ancien Testament (Stendhal). Symonds findet darin a *profound knowledge* of the Bible.

[4] Or, c'étaient précisément ces prophètes, avec le caractère et les écrits desquels il était dès long familiarisé. Rio, L'Art chrétien IV. 316.

von der ikonographischen Überlieferung ihnen meist gesellten Noah, David, Salomon nicht blos, sondern auch die Propheten der That, wie Elias, Samuel ausgeschlossen. Das Handbuch vom Berge Athos nennt zwölf nichtschriftstellernde Propheten. Ihn aber interessierten nur die ihm durchs Wort lebendig gewordenen.

Michelangelo hat nun aus diesen gewis nicht mehr herausstudiert, als was der Laie herauslesen kann, aber etwas ganz anderes als die Theologen. Luis Vives fand sie blos schwer und dunkel. Denn sie sahen nur wie im Spiegel die Warheit des Übersinnlichen, für das sie passende Worte nicht fanden: in Bildern des Vergangenen, Gegenwärtigen und Künftigen, die sie kaum verstanden; nachdem Christus, das Licht des Alten Testamentes, den Symbolen und Schatten einen Körper gegeben, haben wir die Bilder und Abschattungen nicht mehr nötig. Sie galten nur noch als Fundgrube abgerissener Kernstellen über den Messias, so behandelt sie Marsilius Ficinus[1]. Solche Sprüche fanden sich in der fremdartigen Textumgebung, wie die Goldspuren im Quarzblock. Diese Weissagungen aber, von den Künstlern nach Anweisung der Geistlichen auf die Phylakterien gesetzt, ergaben keine Motive für die Characteristik der Propheten. In den vierundzwanzig Figuren der Baldinischen Serie enthalten die beigesetzten, auffallend nichtssagenden Octaven, mit zwei Ausnahmen, überhaupt keine Beziehung auf ihre Texte.

Savonarola fand einst das Alte Testament 'im Staube begraben'. Es sei nichts mehr nütze, hieß es, da ja alles vergangen und erfüllt sei. Aber er hat es von den Todten erweckt. Er knüpfte die Entwickelung seiner Ideen an Predigten über die Propheten. In S. Marco hatte man sogar einen Frate, der in zweifelhaften Fällen über den Wortlaut des Urtextes Auskunft gab[2]. Am wirksamsten aber war, dass er selbst den Prophetenmantel an sich nahm, in seinen Vorhersagungen der Geschicke Italiens, und wenn er die Alten zur Gegenwart reden ließ.

Dagegen mit des Priors von San Marco Bibelerklärung, nach dem Schema der vierfachen 'realen' Interpretation, wie er sie in seiner kleinen Basler Handbibel[3] in mikroskopischer Schrift aufgezeichnet hat,

---

[1] Marsil. Ficini de Religione christiana opusc.

[2] Prediche de fra hieronymo sopra Amos (e Zacheria) 1495. Venetia 1528 p. 188. Nach S. Hieronymus: in dubio noi dobiamo sempre recorrere alla *hebraica verita.*

[3] Biblia integra: summata: distincta: supmendata: utriusque testamenti concordantiis illustrata. Basileae Joh. Froben de Hammelburck. 1491.

mit diesen theologischen Grillen hätte Michelangelo nichts anfangen können. Sie war der sichere Weg von dem Verständnis das er brauchte abzuführen. Sein Weg war, sich die Propheten als Menschen und Kämpfer zu beleben. Und einem solchen Geiste darf man wol zutrauen, mehr als gewöhnliche Sterbliche in den Kern der Dinge zu dringen. Ein Analogon seines Bibelverständnisses sind die platonischen Gedanken in seinen Gedichten, die wol nur aus Gesprächen und angehörten Diskursen geschöpft waren. So hatte sich Thorwaldsen, der fast gar nichts las, aber ein vortrefflicher Zuhörer war (wie Michelangelo), durch Vorlesen mit Homer, Shakespeare, Sophokles, Goethe erfüllt.

Die Sibyllen.

Propheten und Sibyllen — echteste neben sehr apokryphen Gestalten der religiösen Überlieferung — diese Zusammenstellung war zu Michelangelos Jugendzeit außerordentlich beliebt. Die griechische Sibylle verdankte diese merkwürdige, in ihrer Art einzige Indulgenz den untergeschobenen christlichen Orakeln, die schon im zweiten Jarhundert auftreten, und vor allem der Säcular-Ecloge des Vergil. Sie ist dem Urchristentum fremd. Zwar tritt in der Apocalypse (II, 20) eine griechische Prophetin auf, vielleicht eine Epigone der chaldäischen Sabba oder Sambetha, die in Thyatira verehrt wurde. Aber vor ihr warnt der Presbyter Johannes die Gemeinde. Sie wird als Jesabel (d. h. heidnischer Greuel) bezeichnet, die die 'Tiefen des Satans' lehre.

So unecht nun diese Orakel, so verworren ist die Kunde von ihren angeblichen Urheberinnen. Sie ist nur in einer durch Sage und gelehrte Erfindung getrübten Gestalt auf die Nachwelt gekommen. Indes ein echter Kern jener mittelalterlichen Parallelisierung — des Unterbaus von Michelangelos Schöpfung — ist vorhanden; sie ist nicht ganz aus der Luft gegriffen.

Auch die Seherinnen Altgriechenlands verdankten ihr Ansehen nicht einer amtlichen Stellung, sondern persönlicher Begabung. Ihr auszeichnendes Charisma war die Ekstase, die gottbegeisterte Rede, σιβυλλαίνειν ist ἐνθεάζειν κατὰ γλῶσσαν. Den Orakelinstituten der priesterlichen Cultstätten standen diese *prophetissae* ebenso fern, wie die Propheten Israels dem Tempel- und Opferdienst, oder der professionellen Zeichendeuterei. Sie führten ein Wanderleben. Jene dunkle Zeit griechischer Religionsgeschichte, der sie angehören, fällt sogar in dasselbe achte und

siebente Jarhundert, dem wir die ältesten Bücher des Propheten-Canon verdanken[1]. Dort war es die Epoche der Verbreitung der orphischen Lehren und ihrer Riten — der ältesten Anklänge auf hellenischem Boden an christliche Lebensansichten oder doch christliche Gnosis. Wie die Propheten dann der Priesterherschaft weichen, im sechsten Jarhundert, so versinken Sibyllen und orphische Weisheit vor der Naturphilosophie.

Schon Justin der Märtyrer sollte ihr Zeugnis angerufen haben; Lactanz hatte das Verzeichnis Varros den Kirchenlehrern geläufig gemacht, Augustin das Weltgerichts-Akrostichon der erythräischen Sibylle citiert, und Kaiser Konstantin selbst sollte in seiner Rede an den Syllogos der Heiligen über die vierte Ecloge gepredigt haben. Aber dem christlichen Bilderkreiß sind sie im ganzen ersten Jartausend fern geblieben. Erst seit dem Ende des XI. Jarhunderts dringen sie in die abendländische Ikonographie ein, aus Byzanz: das Handbuch vom Berge Athos nennt die 'weise Sibylle'. In der Kirche S. Angelo in Formis erscheint zum erstenmale die erythräische neben den Propheten, und dann auch, an einer einzigen Stelle, in der katholischen Liturgie. Das Prophetenspiel machte sie dem Volke bekannt, noch mehr der Hymnus des Thomas von Celano. Die Theologen standen ihnen kühler gegenüber.

Wol die älteste Darstellung eines Sibyllen*chors*, sicher die künstlerisch und poetisch bedeutendste, enthält die Kanzel Giovanni Pisanos in S. Andrea zu Pistoja. Diese allein verdient neben Michelangelo genannt zu werden, — womit aber kein Descendenzverhältnis gemeint ist, denn die Eingebung ist grundverschieden.

Wenn Michelangelo uns den Rang seiner Seherinnen durch Mächtigkeit der Gestalt und des Gebahrens nahe bringt, bei oft ganz äußerlichen Motiven: so denkt der Sohn Niccola Pisanos nur an den Seelenzustand, die Erregung des sterblichen Gefäßes durch die Heimsuchung der Ekstase. Die ganze Figur ist nur seelisches Erzittern, das geisterfüllte Haupt überragt den Körper. Der Wurf der Gestalt, die Bewegung von Armen und Händen, das Spiel der Mienen ist auf diesen einen Punkt gesammelt. Auch ihre Folge ist psychologisch: die Mimik spiegelt das Nahen und den Eintritt des Weltendes. Ahnungsvolle, gespannte Erwartung — der erste, fast zornige Schrecken — dumpfes Bangen — milde, tröstliche Aussicht auf den nahenden —

---

[1] E. Rohde, Psyche II, 63 ff.

innig ehrerbietige Begrüßung des erscheinenden Heilands — endlich die bewegungslose Seligkeit des Schauens. Nichts von Namen, Symbolen und Emblemen, fremdartigem Costüm. Alles in den edelsten Formen reiner großer Naturen, — etwas Kassandraartiges; wie denn im Dittamondo (1, 14ff.) des Fazio degli Uberti der Sibylle Kassandra der erste Platz gegeben ist.

Diese Kanzel von Pistoja ward vollendet und aufgestellt im ersten Jahre des XIV. Jarhunderts. Eine bemerkenswerte Conjunctur! In das Vorjahr, das Jahr des großen Jubiläums verlegt Dante seine Reise durch die drei Reiche des Jenseits. Sein Vorbild, der mantuanische Poet, hatte in der Schilderung der Todtenfahrt seines Helden, die Rolle der Führerin im Hades der cumäischen Sibylle gegeben. In dieser eigensten Erfindung Vergils ist der Florentiner (obwol er sich selbst mit Aeneas zusammenstellt) seinem *maestro ed autore* nicht gefolgt. Ja er hat die Sibylle absichtlich aus seinem encyclopädischen Schauspiel ausgeschlossen, in dem Augenblick wo der Nimbus dieser Seherinnen in der Volksphantasie durch die Kunst zu neuem Glanz rehabilitiert wurde. Er nennt die Sibylle nur einmal, ganz am Ende des Gedichts, im letzten Gesang des Paradieses, und zwar in einem Bilde des Vergessens. Da wo ihm die höchste Schauung aus dem Bewustsein schwindet, 'wie der Schnee schmilzt an der Sonne, oder wie der Wind die Palmblätter der Sibylle verweht'[1]. Auf Palmblätter pflegte die Cumäa ihre Sprüche zu schreiben. Ist dies eine Andeutung der Dunkelheit und Zweifelhaftigkeit ihrer Orakel, gegenüber den klaren Thesen des Systems das uns der Dichter entwickelt? Er der unbedenklich Apollo und die Musen nebst Minerva für die Schilderung des christlichen Paradieses anrief (Par. II, 7 f.), warum scheute er sich, der Sibylle christliche Warheiten in den Mund zu legen, die ihnen selbst die patristische Überlieferung zuschrieb?

Nun, das Fehlen der Sibylle in der Divina Commedia erklärt sich wol daraus, dass sie ja in gewissem Sinne darin ist, nur mit christlichem Taufnamen. Sie heißt Beatrice. Es war ein Jugendvorsatz Dantes gewesen, seiner frühverewigten Geliebten ein poetisches Denkmal zu setzen. Die Äneide wies ihn auf ein großes Motiv hierfür hin, eins von erstaunlicher dichterischer Kühnheit: sie zu einer katholischen Sibylle

[1] Paradiso XXXIII, 65: Così al vento nelle foglie lievi
Si perdea la sentenza di Sibilla.

zu machen, indem er die Rolle die Vergil der cumäischen gegeben, auf sie übertrug[1]. Freilich, wenn es der heidnischen Amalthea kaum verstattet worden wäre, die Schwelle des heil. Petrus zu überschreiten, so konnte der seligen Beatrice nicht wol die Wanderung durch den andern Ort zugemutet werden, obwol sie ja die Qualen, die sie zu erklären gehabt hätte, nicht berührten (Inf. II, 91 f.). So hätte also der Dichter die heidnische Schwester wenigstens hier auf ihrem alten Posten lassen können. Aber eine solche Theilung des hohen Amts war nicht in seinem Sinn. Zu seinen in den vagen lichten Farben Giottos gemalten allegorischen Lucien, Mathilden u. s. f. passte nicht die mit starken römisch-heidnischen *tocchi* gesättigte Cumäa. Es wäre ein wunderliches Paar gewesen. So setzt er in der Hölle an die Stelle der Sibylle ihren Dichter und gewissermaßen Erfinder, und sie selbst verschwindet aus dem Göttlichen Schauspiel, wie ihre Palmblätter der Wind verwehte.

Dagegen giebt Petrarca den Sibyllen, mehr heidnisch, den ersten Platz unter den höheren Menschen, die als Zukunftseher oder Inhaber der Divination, der Gottheit am nächsten stehen. Marsilius Ficinus hat die Ecloge Pollio ausführlich in messianischem Sinne erläutert, die er aus den heiligen Büchern der Quindecemvirn geschöpft glaubte. Und Ludwig Vives folgert ihre Sendung aus der Ökonomie des Heils[2]. Da die Erscheinung Christi der Menschheit bestimt war, der Kranke aber seine Arznei kennen muss, so sollten ihre Orakel der Vorzeit Hoffnung und Vorbereitung, den Zeitgenossen Wiedererkennung, der Nachwelt die Bestätigung der Erfüllung ermöglichen. Aber dieser Humanist hielt ihre Sprüche für verloren, weil sie der Erhaltung nicht wert gewesen, als strotzend von Superstition, Dunkelheiten und Zweideutigkeiten. Die jüdischen Weissagungen seien weit heiliger und erhabener.

Giovanni Pisano fand mit seinem Sibyllenchor erst spät Nachfolger. Die drei inspirierten Frauen, die Ghiberti den Heroinen Miriam und Judith gesellt, wenn es auch ihre Volksgenossinnen sein sollten, könnten Sibyllen heißen, und erschienen als solche den Florentinern und Vasari. Sie haben nicht die leidenschaftliche Selbstvergessenheit des Pisaners;

---

[1] Eine sehr alte Parallele bietet der Hirt des Hermas, dessen Verfasser an Stelle der Cumäa, und an ihrem heimatlichen Wohnsitz, als Lehrerin eschatologischer Geheimnisse, die freilich sehr vage Allegorie der Ecclesia setzt. Vergl. E. MAASS, Orpheus p. 249 ff.

[2] LUDOV. VIVES, De veritate fidei. Op. VIII, 159 f.

aber die geistdurchströmte Anmut der Geberde, die unaussprechliche Musik der Draperie, drückt doch auch ein prophetisches Pathos aus: tiefsinnige Meditation, begeisterte Verkündigung, liebevolle Belehrung. Aber bis zur Mitte des XV. Jarhunderts blieb in der bildenden Kunst die eine Sibylle Regel. Im Kapitelsaal von S. Marco malte Fiesole die Erythräa, Castagno in dem Schlosse zu Legnaia die cumäische; in Rom war natürlich die kaiserliche Tiburtina beliebt. Dann aber kommen Darstellungen der ganzen Schar, und damit die goldene Zeit der Sibyllenmalerei. Einige der Koryphäen des Quattrocento haben sich an ihnen versucht: Perugino, Pinturicchio. Noch vor ein paar Jahren (1505) hatte dieser im Chorgewölbe von S. Maria del Popolo zwischen Evangelisten und Kirchenvätern auch vier Sibyllen angebracht, reizende Musen, deren weiche Posen und lockeres Costüm gewis von dem Hofgesinde mit besonderer Andacht betrachtet wurden.

Zuletzt wurde die bisher kanonische Zehnzahl des Varro auf die Zwölfzahl, die Apostelzahl, erhöht, die bisher nur vereinzelt, im Chronicon paschale (VII. Jarhundert) vorkommt[1].

Mit der Vervielfältigung muste sich auch hier das Bedürfnis der Characterisierung einstellen. Am ausführlichsten ist das neue System graphisch niedergelegt in der florentinischen Serie der zwölf Sibyllen, die mit Botticellis Werkstatt in Zusammenhang gebracht wird.

Dieß System wird von Theologen in Verbindung mit Malern (wie die Angabe der Farben zeigt) ersonnen worden sein. In Buchform veröffentlichte es der Dominikaner Philippus de Barberiis, ein Sicilianer, zuerst gedruckt zu Rom 1481. Der Verfasser, der zur Zeit Sixtus IV lebte, hat sich mit Samlung von Zeugnissen des klassischen Altertums für christliche Dinge beschäftigt; seine Opuscula enthalten u. a. den Cento der Proba Falconia (aus Vergil), die Briefe des Pilatus, Lentulus, Josephus, des Königs von Edessa; auf diesem Wege begegnete er den Sibyllen. Man hat neuerdings die ganze Ikonographie der Sibyllen bei den Malern des Jarhunderts aus dieser Schrift ableiten wollen[2],

---

[1] Die sinnlosen Namen Agrippa und Europa verraten von was für Obscuranten diese Completierung ausgedacht worden ist. 'Ut plane ignorem, qua recentiores auctoritate freti 12 Sibyllas repraesentant. Ac mihi quidem non rei veritatem, sed pictorum libertatem spectasse videntur ... Ii ad imitationem forsan XII Deum Consentum, vel Herculis laborum, vel Apostolorum, totidem nobis Sibyllas effinxerunt.' ONUPHR. PANVIN. Orac. Sib. ed. Paris. 1599 p. 51.

[2] E. MALE, Quomodo Sibyllas recent. artifices repraesentaverint. Paris 1899.

warscheinlich hat sie nur das bereits Übliche fixiert. Den zwölf Sibyllen sind Propheten gegenübergestellt; die Holzschnitte sind roh, aber nach guten Zeichnungen gemacht, in einem Exemplar der vaticanischen Bibliothek coloriert.

Die Ursachen dieser Aufnahme der Sibyllen im XIV. Jarhundert lassen sich nur vermuten. Nicht einmal ihr Ausgangspunkt ist zu ermitteln. Der früheste Sibyllenverein begegnet uns nicht in Italien, sondern in Ulm, in den acht Büsten am Chorgestühl des Münsters, dem Werke Syrlins (1469). Hier hat die dreifältige Gliederung: heidnischer, jüdischer und christlicher Zeugen und Heroen, zur Heranziehung der griechischen Seherinnen geführt. Humanistische Tendenzen mögen sich mit Wünschen der Künstler begegnet sein. Die Gleichstellung biblischer und heidnischer Seher war ganz im Geschmack der Zeit. Die Bezeugung durch klassische Schriftsteller machte die Sibyllen diesen Pedanten erst interessant; man hat solche Stellen sogar beigesetzt; so kam der Name des Eratosthenes auf den Mosaik-Fußboden des Doms von Siena. Diese Citate waren Lactanz entnommen, dem christlichen Cicero, dessen Institutionen bezeichnend genug das erste auf italienischem Boden hergestellte Druckwerk waren (1465). Die Maler aber griffen gern nach einer Gelegenheit, durch Bilder schöner reichgekleideter Frauen die Situation zu erheitern; in der Gegenüberstellung beider Geschlechter lag ja ein ästhetisches Wertelement. —

Es scheint nun freilich müßige Sorge, aller dieser Vorläufer bei Gelegenheit Michelangelos zu gedenken. Denn für den gesunden Menschenverstand wenigstens kann keinen Augenblick ein Zweifel sein, dass er sich um jenen mühsam ersonnenen ikonographischen Apparat wenig gekümmert hat. Doch gerade diese Nichtachtung ist ein eigenartiger Zug seines Werks. Das Horn der Delphica, der grüne Kranz der Libyca, das Schwert der Erythräa, glänzen durch Abwesenheit; die Fackel in der Hand jener Libyca giebt er dem Knaben der Erythräa. Verschwunden ist der kostbare Plunder der edelsteinbesäten Brokatstickereien, der exotischen Mützen und Helme. Die vornehmste, die Erythräa, in der florentiner Folge eine trübselige Nonne (*mulier vetustissima*) ist zur jugendlich Schönsten geworden; die jugendlich vorgeschriebene Cumäa (so auch bei Castagno) ist ein steinaltes Weib; die Delphica, in schwerem schwarzem Mantel melancholisch auf einer Klippe im Meer thronend, strahlt bei ihm in luftig hellen, griechischen Gewändern aus schimmerndem Goldstoff; umgekehrt wählt seine

Persica anstatt des Goldes ernstschlichte Farben, die der Greisin geziemen. Die Libyca endlich, die in gesetztem Alter und *vestita pallio honesto* erscheinen sollte, ist ein junges Weib in aufgelöstem Negligé. Der auffallendste Zug ist die Auslassung der Sibylle von Tibur, der eigentlich römischen, in der welschen wie nordischen Kunst beliebtesten Sibylle.

Diese Freiheiten könnten sogar absichtliche Geringschätzung scheinen. Doch war es weder Eigenwille noch Originalitätsucht; sondern der Ernst, der in den Kern der Sache dringen und durch Aufmerksamkeit auf die Schale nicht kurzsichtig werden will für die großen Linien der geistdurchdrungenen Gestalt. Denn was er hier als Canon vorfand, war doch nur willkürlicher, zum Theil sinnloser Kram, an dem weder echte Überlieferung noch Kunst Anteil hatte; für den schaffenden Meister nur ein Hemmschuh. Diese Sibyllenfiguren waren nichts als decorative Motive, gleichwertig jenen Serien der Planeten, der Freien Künste, der Tugenden, wie sie für die encyclopädischen Bilderbücher (die fünfzig Stiche des sogenannten Tarockspiels z. B.) zusammengestellt wurden. Man braucht vor diesen Puppen der Torre Borgia und der Sala di Cambio in Perugia nur einen Augenblick an die Kanzel von Pistoja oder an Ghibertis Statuetten zurückzudenken; man wird die Hülflosigkeit, die Nichtigkeit dieser im übrigen sympathischen Kunst fühlen vor einer Aufgabe, wo der Gesichtskreiß ideenleerer Köpfe eben versagte.

Man darf sich Michelangelos Verfahren wol so vorstellen. Von den zwölf Plätzen, die er zu vergeben hatte, gebürte die Mehrzahl den Propheten des Alten Bundes. Er lehnt die Gleichstellung ab, die zuletzt in der Zwölfzahl der beiden Reihen ausgesprochen worden war; er betont also die Superiorität der biblischen Offenbarung, im Sinne des Mittelalters, das nur e i n e Sibylle zugelassen hatte. Ein Prophet erhält die erste und die letzte Stelle, einsam thronen sie an der Ost- und Westseite der Kapelle. Es traf sich dass die heilige Siebenzahl nahezu die Hälfte der Propheten des Canon ergab; die Fünfzahl ist genau die Hälfte der durch Lactanz und Isidor sanctionierten Zehnzahl des varronischen Index. Gerade diese Zahl 5 fehlte in den alten Katalogen, die alle möglichen Zahlen von 1 bis 12 haben. So ergab sich für die beiden Langseiten auch der regelmäßige Wechsel von Propheten und Sibyllen, im Nebeneinander und im Gegenüber.

Aus dieser secundären Stellung der Sibyllen neben den Propheten, aus der Geringfügigkeit ihres geschichtlichen Kerns und der Nicht-

beachtung der Überlieferung folgt noch nicht ein schwächeres Interesse des Künstlers. In diesen inspirierten Jungfrauen hat er offenbart, wie er hohe weibliche Schönheit verstand[1] — deutlicher als in seinen kalten und einförmigen Madonnen —, und daneben auch seine Typen des weiblichen Alters. Aber sein tiefstes Interesse lag doch an einem Punkt, wo er mit älteren Vorgängern in Einklang steht. Denn die Verbreitung dieser Frauengestalten in der mittelalterlichen Kunst wurzelt in dem Glauben des gesamten Altertums an die besondere Berufenheit des Weibes für Mantik und Ahnung der Zukunft, überhaupt für unmittelbare Erkenntnis.

Michelangelo hat uns das Weib kaum gezeigt in dem Liebreiz der sie ihrer natürlichen Bestimmung entgegenführt; eher in den Pflichten und Plagen des häuslichen Lebens, nach dem Fluch der Genesis. Aber am grösten ist sie doch, wo sie einer höheren Bestimmung das Opfer ihrer Natur bringt, in der heiligen Jungfrau, in der Heroin und Seherin, und da wo sie zum Symbol der Mächte wird, die die Tiefen des Daseins beherschen, in Nacht und Morgen.

Er hatte an den vom Papste vorgeschlagenen Zwölfaposteln keinen Geschmack gefunden, warscheinlich weil sie ihm zu eintönig waren. Hier brachte der Unterschied des Geschlechts den ihm unschätzbaren Wechsel. Die Prophetie wird nun durch die Totalität der Menschennatur dargestellt. Und die Kontraste im einzelnen sind noch frappanter als bei den Männern. Wenn die Notizen der Schriftsteller und die dogmatischen Sprüche keinen Anhaltspunkt gaben, so hatte er dafür den Vorteil frei schalten zu können. Nur das war gefordert: sie den Propheten anzupassen als ebenbürtiges Gegenbild. Sie sind unvergleichlich: *proles sine matre creata*[2].

Warscheinlich sollten diese Fünfe Nationen und Erdteile oder Länder repräsentieren. ʻDie Sibyllen verkündigten den drei Theilen der Erde den Messiasʼ. Die Libyca Afrika, denn Libyen war den Griechen der Name für diesen Weltteil; die Persica Asien; Italien und Rom die Cumäa; das asiatische oder äolische Griechenland die Erythräa; das europäische die Delphica. Die tiburtinische Albunea muste der Cumäa weichen, die als Verfasserin der römischen Staatsorakel

---

[1] The Delphian, Erythrean, and Libyan Sibyls display a sublime sense of facial beauty. SYMONDS I, p. 277.

[2] Imaginer les types, et les mettre en harmonie avec ceux des prophètes. QUATREMÈRE Michel-Ange 69.

und Quelle der messianischen Ecloge Vergils authentischere Ansprüche auf Rom hatte; sie erhält den Platz der Mitte.

Ihre Vertheilung zwischen die Propheten geschah lediglich nach Gesetzen der Eurhythmie; ihre Ordnung von Ost nach West drückt die Folge der zeitlichen Momente ihres prophetischen Wirkens überhaupt aus. Die Libyca nimmt den Orakelcodex von der Repositur herab, die beiden Alten vertiefen sich in die Lectüre; die Erythräa macht die Voranstalten zu der feierlichen Verkündigung, die Delphica ist im Begriff, sie zu beginnen. Diese Folge schien dem Auftreten ihrer Nationen im Verlauf der Geschichte zu entsprechen, nach der Vorstellung der damaligen Zeit. Daher steht die libysche im Anfang, die delphische am Ende.

Die Knaben.

Allen Propheten und Prophetinnen sind Kinder, Knaben, in sehr verschiedenem Alter, von fünf Jahren aufwärts, gesellt (dazwischen aber kommen einigemale auch Frauengestalten vor), immer zwei, nicht mehr und nicht weniger. Sie stammen wieder von jenen Engeln, die nach alter Doctrin die göttliche Erleuchtung der Propheten vermittelten. Denn der Herr bewirkt (so lehrte auch Savonarola)[1] die äußeren Erscheinungen wie die geistigen Gesichte, die er seinen Boten bestimt, durch den englischen Dienst (*ministerio angelico*); Engel sind, wie die Dämonen Platos, die *mezzani* zwischen Gott und Menschen. Das Orakel, eingeführt mit der Formel ‘So spricht der Herr’, wird zur Depesche, die der Prophet so eben von dessen Kourier vernommen hat. Diese Engel reden eigentlich unsichtbar zu seinem Geist, doch kommen sie auch in Menschengestalt. Der Inhalt ihrer Zukunftskunde kann auch in das Bilderganze aufgenommen werden: in der Sacristei Melozzos da Forli zu Loreto schweben Engel über den Propheten, hinweisend auf die unten dargestellten heiligen Geschichten.

Aber freilich, in der Ausführung dieses Theologumens hat sich Michelangelo seine volle Freiheit gewahrt; die Himmelskinder haben sich in geschäftige Famuli, Prophetenschüler vielleicht, verwandelt. Sie halten oder bringen Bücher und Rollen, stecken die Lampe an, bieten dienstfertig ihre kleinen Buckel als Pult dem lesenden Meister. Dabei

[1] Prediche e reuelationi di frate Hieronimo da Ferrara.

begleiten sie aufmerksam sein Thun und Treiben, das ihnen kaum verständlich ist, wie echte Kinder. Sie gucken ihm über die Schulter, in sein großes Buch, raunen sich auch wol zu was ihnen dabei einfällt, oder stehen gehorsam zur Seite, seines Winkes gewärtig. Sie weinen auch mit ihm. Zuweilen aber sieht ihr Kindersinn doch mehr als der zerstreute Prophet. Sie melden mit stürmischem Eifer ein nahendes Gesichte.

Diese Vermenschlichung ist übrigens ganz im Sinne der Legende. Tobias hat keine Ahnung davon, dass der Reisegefährte und Bruder Azaria der Engel Raphael ist, bis er verschwindet. Ein Engel fällt nicht aus seiner Rolle.

Sie bringen in diese Bilder ein Element das man empfindlich vermissen würde; ohne diese 'Obertöne' wäre der poetische Zauber aus dem zwölffachen Unisono tiefsinnigen Ernstes fort. Weltfremden Sonderlingen ist die Nähe solcher munteren, aufmerksamen Geschöpfe wolthätig. Sie sind wie blühende Schlingpflanzen die einen knorrigen Stamm umgaukeln.

Doch sind sie kein bloses Spiel, keine Arabeske in Kindergestalt, wie jene Marmorputten an den Seiten des Thrones. Sie spiegeln den Zustand, die Stimmung der Hauptperson wieder; sie werden, wo äußere Ereignisse hineinspielen, zu Mithandelnden, sie geben Fingerzeige für die Deutung.

Man erinnert sich hierbei der alten Behauptung, dass Michelangelo den Character wie des Weibes so auch der Kinder verfehlt habe. 'Er hat aus seinen weiblichen und jugendlichen Figuren Geschöpfe einer andern Welt gemacht, in Handlungen und Geberden.' Aber man möchte eher fragen wie es kam, dass dieser Mann, dessen erste Statue ein Herkules war und der nie Kinder um sich gehabt hatte, Kindernatur und Kinderreiz glücklicher getroffen hat, als manche die dafür gelten, Lieblinge, zahme oder ungezogene, der Grazien zu sein. Seine Kinder sind sehr schön und normal, mit genau dem angenommenen Alter angemessenen Formen; sie haben das echte Gebahren des Kindes; auch seinen Ernst. Sie sind immer ganz bei der Sache. So benehmen sich auch die Engel Tizians, in der Asunta. Es ist da nichts von dem faden Lächeln und Tänzeln kleiner Komödianten, zu denen sie werden, wenn man sie als Spielzeug behandelt.

Die Reihenfolge der Propheten.

Für die Erklärung der Propheten ist die Frage ihrer Ordnung oder Reihenfolge von Bedeutung. Nach Analogie der übrigen Bilderzonen der Kapelle wäre auch bei ihnen eine chronologische Folge anzunehmen. Sie sind ja ein Glied jener gewaltigen Succession, die vom Chaos bis zum letzten Propheten und von den Patriarchen bis zu den Eltern des Heilandes reicht. Die Ära des schriftstellernden Prophetentums beginnt zur Königszeit, überdauert die Zerstörung von Staat und Tempel und erlischt in den Anfängen des neuen Gemeinwesens nach der Rückkehr aus Babel. Sie ist die Quintessenz der Geschichte Israels.

Nach dieser Analogie würde man also den Beginn der Reihe im Westen zu denken haben und den Schluss am Ostende. Oder ist ihre Folge eine cyklische wie in so vielen Kirchenfresken früherer Zeiten? Oder bilden je zwei gegenübersitzende Figuren, ein Prophet und eine Sibylle, Paare? so dass das Auge, dem Plan des Meisters folgend, fortwährend herüber- und hinüberspringen müste. Für diese Zickzackfolge spricht die Ordnung der Stammbaumbilder. Hier war der Anfang an der Westwand, Abraham der Patriarch, unter Jonas; die Fortsetzung folgte regelmäßig, zwischen Nord und Süd, und endigte über der Thür, unter Zacharias, mit Jakob und seinem Sohn Joseph. Aber auch die Papstbildnisse zwischen den Fenstern, aus der Zeit Sixtus IV, sind so geordnet. Ihrer Succession, von Petrus bis Marcellus, hat sich Michelangelo in seiner Genealogie des Messias angeschlossen[1].

Da trifft es sich nun, dass sich diese Folge der Propheten mit ihrer geschichtlich-chronologischen Datierung nahezu deckt. Diese zu finden bedurfte es ja keiner besonderen Gelehrsamkeit: sie lag vor in dem Prophetencanon der Bibel: sie war in der Folge der vier großen Propheten und derjenigen des Zwölfprophetenbuches beabsichtigt.

---

[1] Die Folge der 28 Päpste der drei ersten Jarhunderte beginnt jetzt am westlichen Ende der Nordwand mit Clemens I und endigt mit Marcellus († 309), dem 32sten in Platinas Liste, an der Ostwand, unter Zacharias. Auf Clemens folgt gegenüber südlich Anacletus, dann wieder nördlich, unter Jeremias, Euaristus, dann südlich unter der Libyca Alexander u. s. f. Es fehlen die drei ersten: Petrus, Linus und Cletus, sie standen an der Westwand, unter Jonas, und fielen dem Jüngsten Gericht zum Opfer. Da aber hier vier Nischen zu vergeben waren, so wird der 'ewige Hohepriester', Jesus Christus Pontifex in Aeternum, die Reihe seiner Vicare eröffnet haben. Christus und Petrus in der Mitte, Linus und Cletus an den Seiten.

Jonas und Zacharias — das sieht in der That aus wie Anfang und Ende: dort der Jüngling, der, allein von allen, mit dem Herrn reden und rechten darf, hier der Greis, der das fast verklungene Gotteswort sich aus den Blättern seines alten Volums zu erwecken sucht. Nun aber ist Jonas Sohn Amittais, der in 2. Könige 14, 25 genannte Zeitgenosse Jerobeam II, wirklich der früheste unter den sieben, und Zacharias, der der nachexilisch-persischen Zeit angehört (520—18)[1] der letzte. Auf Jonas folgen richtig die in die Chaldäerzeit fallenden Jeremias (628—586), Daniel und Ezechiel (594—521). Dann springt freilich die Folge zurück auf die assyrische Zeit in Jesaja (740—700), der aber merkwürdiger Weise im hebräischen Canon auch auf Jeremias und Daniel folgt. Es folgt hierauf der von der damals gültigen Überlieferung seit Hieronymus viel früher, dem Hosea gleichgesetzte Joel (Mitte des achten Jarhunderts), der aber, wunderlich genug, jetzt immer einstimmiger in die späteste Zeit des Prophetentums verwiesen wird.

Hier würde sich die Frage erheben: Nach welchem Gesichtspunkte hat der Künstler oder sein Ratgeber die drei unter den zwölf kleinen Propheten ausgewählt, wenn ja die vier großen unbestrittenes Recht auf ihren Platz hatten. Und warum ist er in dem einen Punkte der Zeitordnung des Joel von der Überlieferung abgewichen?

Solche Fragen sind der Kunst fremd und scheinen sehr gleichgültig. Sie sind aber doch mit erheblicheren nach den Motiven und dem Zusammenhang der einzelnen Figuren verkettet; können indes nur nach deren Ermittelung beantwortet werden.

---

[1] Die Zahlen nach EDUARD REUSS.

DRITTES KAPITEL.

VERSUCH EINER DEUTUNG DER EINZELNEN FIGUREN.

Jonas.

Der vornehmste Platz unter den Propheten, an der Westwand, über dem Altar, ist Jonas gegeben, als sei er Chorführer der Schar. Denn er war nicht nur der Zeit nach der älteste: er war, er allein, Prophet nicht blos kraft Mission und Predigt — die er nicht aufgezeichnet hat — sondern durch Person und Schicksale. Daher fehlt ihm allein Buch und Rolle. Das Buch Jona ist die Erzählung seiner Geschichte, in deren Mitte das Bild versetzt. Als Symbol von Christi Tod und Auferstehung war er durch dessen eignes Wort beglaubigt. Der 'bösen Art', den ungläubigen Juden, die Zeichen verlangen, soll kein anderes Zeichen gegeben werden als das des Propheten Jonas (Matth. 16, 4, Lucas 11, 29f.). Daher stand er obenan unter den Propheten, die in dem altchristlichen Bilderkreiß der Cömeterien Aufnahme fanden; hier auch als Symbol der Hoffnung des ewigen Lebens. In dieser Figur bewahrt also das spätgeborene Werk einer sich bereits entkirchlichenden Kunst noch den Zusammenhang mit ihren Uranfängen. Aber Hieronymus hatte in Jonas Sendung an die Weltstadt Ninive auch einen Typus der Sendung der Apostel in alle Welt gesehen. Man hat seine Geschichte neuerdings erklärt als Sinnbild des Volks Israel, seiner Mission an die Nationen, deren Verleugnung, seiner Verschlingung durch das chaldäische Weltreich und Wiederherstellung (Kleinert). Wie konnte es da eine passendere Introitus-Figur für die Hauskapelle des Oberhauptes der römischen Kirche geben. Rom, einst das Babylon der urchristlichen Apokalypse (1. Petri 5, 13), nun längst der Sitz des Monarchen dieser damals von ihm verfolgten Gemeinde, war dieß päpstliche Rom nicht die Erfüllung der prophetischen Sage vom bekehrten Ninive, dieser seltsam frühen Ahnung einstiger Aufnahme der Völker in den Gottesstaat?

Das Hauptmotiv der Gestalt war durch jene neutestamentliche Symbolik gegeben. Man erkennt sogleich den Augenblick, wo ihn der große Fisch[1] an den Strand geworfen hat:

Monstri vomentis pellitur singultibus. (PRUDENTIUS)

Weit zurückgelehnt stützt oder legt er sich, wie in jenen alten Darstellungen, auf den rechten Arm: er wendet das Haupt nach oben und scheint Gott seinen Erretter anzureden.

Die Tracht soll möglichst volle und freie Entfaltung des herrlichen, warm geröteten Jünglingskörpers, mit der Anwesenheit von etwas Prophetencostüm verbinden. Sie besteht in einem Hemd und einer enganliegenden ärmellosen Jacke, aus der jenes an Schulter und Bein hervorquillt. In den Katakomben ist er meist nackt; hier blieb nichts übrig als diese Nacktheit in Kleidern. Der von der rechten Schulter herabhängende Mantel ist der Sitzbank übergebreitet. Seine dunkelgrünen Halbtöne sind wol als Reflex der Meeresflut gemeint.

Die Durchführung des Motivs zeigt manches befremdliche. Warum erhebt er nicht die Hände, wie Haupt und Augen, nach dem wiedergeschenkten Lichte? Statt dessen ist auch der linke Arm nach der entgegengesetzten Richtung, nach unten und hinten gewandt, was sogar an Herausforderung, an Wurfgeschosse anklingt! Am wenigsten passt zu dem angenommenen Moment die Gesticulation, eher zu einem lebhaften Wortwechsel; und dazu würde auch Mund und Blick stimmen. Es wäre eine seltsame Mimik, die mit solchen Geberden Dank ausdrücken wollte. Freilich haben Ausleger gefunden, er athme begeistert neues Leben; er blicke auf zum Himmel mit Freude und Bewunderung; das wiedergeschenkte Licht des Tages erfülle ihn mit blendendem Erstaunen. Aber dieß ist doch mehr aus der dargestellten Begebenheit gefolgert als gesehen. Man wollte sogar in jenen Fingergesten, die eher an den Rialto erinnern, lesen, er rechne sich in Gedanken vor, da er Gottes schöne Welt Stück für Stück wieder mit Augen sieht, dass er wahr und warhaftig ins Leben zurückgekehrt sei! Etwas näher dem

[1] Dieser Cetus ist weder Wal noch Hai, sondern ein Knochenfisch, der aber mit großen Kiemendeckeln eine falsche Schnauze und Nüstern verbindet. Ein anderer heteroklitер Zug ist die aalartige undulierende Form des Fischleibes. Aber ein starrer, plumper Walen- oder Fischleib wäre für den Ausdruck heranstürmender Bewegung unbrauchbar gewesen.

Geschmack des Meisters war ein Autor, der ihn Gott die letzten der vierzig Tage, der Frist Ninives, vorzählen lässt!

Die Mimik dieser Hände ist jedoch bestimt genug, um einen Aufschluss über des Künstlers Intention zu geben. Beide einander gegenübergestellte Hände machen dieselbe Bewegung; die Finger sind gekrümmt, wie bei der hohlen Hand, aber die beiden Zeigefinger ausgestreckt und ebenfalls einander confrontiert, wie man an den nach außen stehenden Nägeln erkennt. Dieß ist aber keine zählende Geberde, sondern bei den Italienern der noch heute übliche Gestus der Streitrede[1]. Über das Streitobjekt aber giebt das Buch hinreichenden Aufschluss. Die hastige Geberde signalisiert die verwegenen Vorwürfe, die der Prophet gegen den Allerhöchsten zu erheben wagte. Sie bekundet seine auch durch das Seeabenteuer noch nicht gebrochene Widerspenstigkeit. Zum Überfluss wölbt sich dahinter die schattenspendende Kürbislaube (Cucurbita lagenaria, Flaschenkürbis). Auch diese Episode findet sich in den Katakomben, freilich als besonderes Bild; er liegt da nackt auf den Steinen, den Strahlen der Sonne preisgegeben.

Der Maler aber hat hier die Grundidee der Errettung aus der Meerestiefe, *de profundis*, mit diesem ganz verschiedenen Vorgang in derselben Figur und in einem und demselben Augenblicke verknüpft. Diese Verlötung hat ohne Zweifel etwas gewaltsames. Sie schädigt den klaren plastischen Ausdruck jenes Hauptmotivs.

Im ersten Wurf sah die Figur etwas anders aus. In der Kreidezeichnung der Uffizien würde Jedermann das Bild eines von der Brandung ans Ufer geschleuderten Schiffbrüchigen vermuten. Die Überschneidung des Armes fehlt ebenso wie die Fingerbewegung; das rechte Bein ist emporgezogen; auch der Fisch wird vermisst. Die Lage, obwol ruhiger und natürlicher für einen Betäubten, ist indes so gemein geraten, dass die Skizze in dieser Fassung unbrauchbar war. Mit der Hinzufügung des Nebenmotivs, der Streitrede, kam dann auch die aufgeregte Heftigkeit hinein. Diese Doppelheit des Motivs aber war ihm

---

[1] *Gl' indici distesi con le punte l'una diametralmente opposta all' altra, essendo chiuse tutte le altre dita.* Con questo gestire s' esprime l' inimicizia, e specialmente quella che nasce dalla diversità di umori, o dalla opposizione di maniera di pensare, d' idee ec. oppure che due persone sieno in lite fra di loro. — L'origine del significato di un tale gesto forse potrà nascere dalla stessa posizione delle dita, che contraffanno le due spade nelle mani de' duellanti, due teste di serpenti, due teste di galli che si battono ec. JORIO, La Mimica degli Antichi p. 188.

auch blos formell damals willkommen, als eine stark contrapostische Pose ergebend. Jonas war vielleicht der letztgemalte Prophet; wie ihn denn Vasari *l'ultima figura della capella* nennt.

Das befremdliche dieser Jünglingsfigur, mit dem runden feisten Gesicht, ihr vulgärer Character in Physiognomie und Stellung, wird auf die Spitze getrieben durch diese plebejische Fingersprache, mit der er, zähneblekend, seine Beschwerden zum Himmel hinaufschreit. Und diese Figur steht hoch oben ans Gewölbe geheftet, über dem Altar und (einst) über dem Altarbild der Asunta. Diese Dissonanz zwischen Symbol und Hülle ist doch zu schroff. Sie scheint etwas zu rücksichtslos selbst für Michelangelo. Indes die wunderliche Laune des Meisters bei dieser wunderlichsten seiner Sehergestalten war vielleicht wol durch die Lectüre des Buches selbst veranlasst. Dieß ist eine Lehrschrift mit fein, aber deutlich satirischer Färbung, gerichtet gegen den Zelotismus der nachexilischen Judäer. Ihnen däuchte die Verheißung durch Herstellung von Staat und Tempel nur halb erfüllt ohne die Zerstörung der Weltstädte und Weltreiche. Diesen sarkastischen Zug hatte Michelangelo mit seinem scharfen Blick für Menschliches, unbeirrt durch die Nebel der Exegese herausempfunden; ihm hat er mit der Naivetät des Genies Ausdruck gegeben.

Jonas, mit einer schweren, seinen engherzigen Begriffen widersprechenden Sendung betraut, entzieht sich Jahve (der in Zion residiert) durch die Flucht und geht zur See, nach Spanien. Ein unheimlicher Sturm erweckt sein Gewissen, er gesteht seine Schuld und ist einverstanden, dass man ihn zur Sühne über Bord wirft. Nach der wunderbaren Rettung führt er seinen Auftrag aus, und die Strafpredigt hat einen ihm nicht nur unerwarteten, sondern sogar verdrießlichen Erfolg. Selbst das Vieh fastet und legt Trauer an. Aber nun verdenkt er es dem Herren, dass er die große Stadt begnadigt. Trotzig baut er sich eine Hütte, um die dennoch erhoffte Katastrophe von da zu genießen. Als die Kürbisstaude verdorrt, kennt der Zorn des vom Sonnenbrand belästigten Einsiedlers keine Grenzen. 'Billig zürne ich bis an den Tod'. Ein wahrer *fin de siècle*-Prophet, wird er, wenn der Lauf der Dinge einmal nicht nach seinem Kopfe geht, Misanthrop, und da das Ende der Welt nicht schnell genug kommt, will er das Leben als wertlos wegwerfen.

Das Buch Jona ließ ihn also in die Lehrjahre eines Propheten blicken, es gab einen Abriss seiner Erziehungsgeschichte. Ein solcher

jugendlich unreifer Prophet nun passte in den Anfang der Reihe[1]. Wir verfolgen die mühsame Bändigung des feigen und selbstsüchtigen Widerstrebens des natürlichen Menschen gegen den höheren Beruf. An Natürlichkeit lässt Jonas nichts zu wünschen übrig.

Die Zeitgenossen freilich waren weit entfernt von jedem Anstoß. Die wunderbare Zeichnung und Verkürzung machte Kennern diesen blasphemierenden Rüpel interessanter als alle sechs Propheten zusammen. Vasari ist außer sich über seine *terribilità*, Condivi nennt ihn *opera stupenda*, *mirabile sopra tutti*. Sie meinen damit besonders den der vorgewölbten überhängenden Fläche des *peduccio* entgegenlaufenden Fall des Körpers nach rückwärts. Ein leichtes Experiment hätte zeigen können, dass für die Ausführung wie den Eindruck solcher Stellungen Lage und Richtung der Fläche ziemlich einerlei ist. Es ist ein ebenso billiges Kunststück wie der den Betrachter auf allen Ansichtspunkten fixierende Blick. —

Das Gemälde dieses Propheten erstreckt sich tiefer in den Hintergrund. Zwischen den Windungen des Fischkörpers tauchen jugendliche Köpfe und Hände auf. Man pflegt da blos die zwei unzertrennlichen Begleiter aller dieser Sehergestalten wiederzuerkennen; aber sie spielen hier doch eine ganz besondere Rolle. Während sie sonst mit malerischer Licenz zu Amanuensen der Propheten vermenschlicht sind, stehen sie hier ihrem symbolischen Ursprung näher. Sie haben sich auf des Ungeheuers Rücken heranbewegt. Der Künstler traf hier auf einen in der alten Kunst beliebten Vorwurf, der auch Raphael einmal zu einem plastischen Versuche angeregt hat. Allein statt, wie man nach den gewöhnlichen Vorstellungen von seiner Erfindungsweise erwarten sollte, dieß Erotenmotiv zum Vorwand für interessante Geberdenvarianten zu benutzen, hat er beide ebenso bedeutungs- wie ausdrucksvollen Gestalten bestimt, eine andere Seite der Geschichte vorzuführen. Diese Genien bezeichnen den göttlichen Ursprung des Wunders, die 'Hand Gottes', die den Schicksalsfaden des Mannes hält und ihn jetzt ins Leben zurückführt; es sind die von ihm gesandten Lootsen der seltsamen Fahrt.

Ganz hinten ragt der Kopf eines schönen Knaben hervor, die Augen weit geöffnet und in dem Augenblick auf die emportauchende

---

[1] SHAFTESBURY führt das Buch an als biblisches Beispiel des Humors. 'Pettish as this Prophet was, unlike a Man, and resembling rather some refractory boyish *Pupil*' Characteristics III, 118.

Menschengestalt gerichtet; die linke Hand bis zur Höhe der Augen erhoben, vorgestreckt, mit weit ausgebreiteten Fingern. Es ist dieß der typische Gestus des höchsten Erstaunens[1], und an dieser Stelle eben die Versinnlichung des Begriffs des Wunders durch das Bild seiner psychischen Wirkung.

Ein anderer Ton wird in der zweiten Gestalt angeschlagen. Vorn, dicht hinter dem Kopf des Fisches, erhebt sich ein edler Mädchenkopf, von reichem, feinem, goldblondem Gelock umrahmt, die Büste vom hellgelben Gewand umhüllt, das der schmale Umriss eines roten Mantels vom Grunde abhebt. Auch ihr Kopf ist nach dem Propheten hin gewandt, er scheint aber ebenso wie der Blick gesenkt, als wage sie nicht aufzusehen, in tiefer Wehmut. *Una mestissima donna*, sagt Pistolesi. Es ist aber wol nicht Trauer, die hier nicht mehr passte; es ist eher als schwebe sie in zärtlicher Sorge um den so schrecklich geprüften, als flehe sie für seine Rettung. Dieser Zug war vielleicht angeregt durch den Hymnus des zweiten Kapitels, wo in der Tiefe der Geist des Gebetes über den Propheten kommt: dem alsbald die Erlösung aus seinem schauerlichen Grabe antwortet.

> Cum angustiaretur in me anima mea, Domini recordatus sum, clamavi de tribulatione mea ad Dominum et exaudivit me.

Diese weibliche Gestalt eignete sich ganz wol zu einem Bilde des Mitleids, der Milde, jener bildlosen Göttin (Ἔλεος) der athenischen Agora, der 'ohne Superstition' nur Thränen dargebracht wurden, und die nur die Glücklichen nicht kannten:

> Nulla autem effigies, nulli commissa metallo
> Forma Deae, mentes habitare et pectora gaudet. (STATIUS)

Es wäre ganz in Michelangelos Art, für eine von der Ikonographie übergangene Gottheit ein Symbol zu ersinnen. Die Bedeutung beider Wesen im Ganzen wäre also: Gegenüber der unvermeidlichen Äußerlichkeit, ja Roheit der Hauptgruppe (der grotesken Schale der Geschichte), soll hier ihr Geist zu seinem Rechte kommen, und die freilich etwas verschleierte Grundidee des Buches: das göttliche

---

[1] DARWIN über den Ausdruck von *astonishment* sagt (p. 286): A surprised person often raises his opened hands high above the head, or by bending his arms only to the level of his face. The flat palms are directed toward the person who causes this feeling, and *the straightened fingers are separated.*

Erbarmen, das sich auch auf die erstreckt, die es eigentlich verscherzt haben, ja die nie ein Recht darauf besaßen.

Lowth in der Schrift über die heilige Dichtung der Hebräer (p. 207) nennt die beiden Pole, um die sich die Prophetie bewegt, *terror* und *consolatio*: diese würden wir also in den Genien der ersten Prophetenfigur versinnlicht sehen.

Libyca.

Geht man von der Westwand weiter, so folgt zur Rechten Jeremias, wir ziehen den Weg nach links vor, wo die libysche Sibylle sitzt, weil so gleich im Anfang der Parallelismus dieser Doppelprophetie hervortritt. Dem frühesten Propheten unter den Sieben gesellt sich dann die älteste Sibylle. Freilich wurde sonst der Seniorinnenplatz, z. B. noch in der florentinischen Folge des Baldini, der persischen gegeben. Indes, wenn man mit den Griechen unter Libyen den Erdtheil Africa verstand (das nach Herodot IV, 42 bis zur Landenge von Suez und zum arabischen Meerbusen reicht), so würde Ägypten mit seiner zweifellos ältesten Culturwelt zur Provinz dieser Sibylle gerechnet werden müssen. Bekannt war auch, dass nach Pausanias die Tochter des Zeus und der Zauberin Lamia, der Tochter Poseidons, die die Libyer Sibylle nannten, unter den Weibern zuerst Orakel gesungen habe; von ihr sei der Name auf die anderen übergegangen[1]. Euripides sollte sie in einer (unbekannten) Tragödie genannt haben, deren Prolog er ihrer Mutter Lamia in den Mund legte. Der Name des athenischen Tragikers ist ihr auf dem Mosaikbilde des Doms von Siena als Zeuge beigesetzt; sie erscheint hier in schwarzer Hautfarbe.

In der mittelalterlichen Kunst wurde die Λίβυσσα stets jugendlich dargestellt. Diese Jugendlichkeit und ihre Stellung im Anfang der Reihe scheint einen Schlüssel zu bieten zur Erklärung der verschieden gedeuteten und wirklich ungewöhnlich schwierigen Erfindung Michelangelos. Ihr Hauptzug ist eine geschmeidige Beweglichkeit, die eben die Lebhaftigkeit und Anmut der Jugend bedeuten soll[2]. Wenn diese Grazie etwas

[1] PAUSANIAS Buch war bekannt; 1498 war auch eine Übersetzung der Beschreibung Attikas in Venedig erschienen.

[2] Elle est la grâce et la beauté, le ravissement et la fête des yeux, un des charmes de la terre et ce qu'on peut rêver de plus hardi comme souplesse de mouvemens et de plus fascinateur comme agrément du corps. E. OLLIVIER, Michel-Ange. Paris 1892 p. 97.

eckig in den Linien und etwas künstlich in den combinierten Drehungen geraten ist, so hängt das mit der späteren Ausführung zusammen, im ersten Entwurf war es weniger bemerklich. Als sie an die Reihe kam, hatte er die einfachen Motive erschöpft.

Der Zweck der Pose scheint auch nicht ganz klar. Wenigstens haben sich bis jetzt die Erklärer über die Situation nicht einigen können. Will sie das Buch nach Beendigung ihrer Lectüre zurücklegen? Oder will sie es herunterholen, also ihr Geschäft beginnen[1]? Vasari z. B. sah hier das Aufstehen nach Vollendung der Compilation des großen Opus, das sie nun schließe. In diesem Sinne würde man auch das Negligé deuten können, und das über die Bank abgeworfene Kleid. Der Knabe mit der Rolle unterm Arm würde dem Kameraden bemerklich machen, dass es nun zu Bette geht. Aber wozu sieht sie dann nach unten? Man pflegt nach der Stelle zu blicken, wo man einen Gegenstand hinstellen will; auch klappt man ein Buch erst zu, ehe man es auf sein Bret zurückstellt. Endlich scheint sie sich mit dem blosen Zuwerfen und Weglegen etwas viel Unruhe zu machen.

Mich dünkt, der erste natürliche Eindruck der Figur wäre, dass sie etwa in einer dringenden Sache um Rat angegangen, sich beeilt, dem Bittsteller zu willfahren. Das wäre ein Eröffnungsmotiv, wie er es an dieser Stelle brauchte. Dazu würde jene Umständlichkeit stimmen, mit der das gewaltige Schicksalsbuch von seinem Aufbewahrungsorte herabgeholt wird. Es ist morgens früh, sie kann die Zeit nicht erwarten, bis sie die theuren Blätter wieder vor Augen hat. Ungeduldig greift sie, noch vor Beendigung ihrer Toilette, nach dem Volum, das sie im Herabnehmen schon aufschlägt, wenn es nicht von gestern so dalag; dabei sieht sie nach dem Platze, wo sie es ausbreiten will.

In Verwicklung des Contraposts ist diese Figur unerreicht. Er hat sich vorgesetzt, das Unvereinbare zu vereinigen: sitzen, herabschreiten, sich umdrehen und emporrecken. Es ist kaum möglich, das lebende Modell in diese Stellung zu bringen. Vasari fand sie ‘sehr schwer, um nicht zu sagen unmöglich, für jeden anderen als für ihn’[2]. Die Erhebung der beiden Arme ist besonders qualvoll bei Vorbeugung des

[1] La Libyca descend réellement, emportant l'énorme livre qu'elle a saisi. Taine.

[2] La quale avendo scritto un gran volume tratto da molti libri, sta con una attitudine donnesca per levarsi in piedi, et in un medesimo tempo mostra volere alzarsi e serrare il libro: cosa difficilissima per non dire impossibile, ad ogni altro che al suo maestro. Vasari, Lem. XII, p. 197.

Oberkörpers mit waagrechter Stellung der Schultern, statt der bequemeren Zurückbeugung.

Formal betrachtet, scheint die Figur geradezu als Pendant zum Jonas ersonnen. In beiden sehr jugendlichen Figuren sind verschiedene Richtungen der Bewegung in einen Moment zusammengekettet; in beiden Kopf und Beine anders gewandt als der Thorax; aber in ausstudiertem Gegensatz. Der Prophet richtet das Antlitz nach dem Zenith, die Seherin nach unten. Jener fällt nach hinten, diese beugt sich vor, jener vor dem Auge des Betrachters, diese abgewandt, der Wand zugekehrt.

Der Anzug ist mit einer Gründlichkeit behandelt, die einem pariser Boudoirmaler des vorigen Jarhunderts Achtung erwecken würde. In der Eile hat sie sich, unordentlich wie eine geniale Frau, auf das kostbare, hinten über dem Sitze aufgehängte Oberkleid gesetzt. Es ist ein faltenreiches grünes Kleid, dessen langer Ärmel bis zur Fußbank herabhängt. Dieser Ärmel ist am Pulsende mit farbigen Bändern benäht und mit einer goldgelben Tüllkrause gesäumt. Angezogen hat sie nur ein an der Seite offenes und oben tief abgeschnittenes gelbes Unterkleid, das über dem Schoße, breit umgeschlagen, hellrotes Futter sehen lässt. Noch nicht fertig zugeschnürt, wird es durch einen weißen Gürtel nur lose zusammengehalten. In Folge davon sind Schultern und Arme entblößt.

Die Figur mit den bauschigen Kleidern und stark segelnden Extremitäten füllt den Raum so gründlich aus, dass für die zwei Knaben nur ein dunkles Eckchen unter ihrem linken Oberarme übrig bleibt. Der vordere (in verlorenem Profil) wendet sich zurück nach dem Gefährten hinten, der nichts sehen kann. Er raunt ihm zu, stille zu sein, da sie jetzt anfängt.

Auch die Libyca war nicht beim ersten Wurf so gedacht. Die ursprüngliche Idee liegt uns vor in einer Rötelzeichnung der Uffizien (Braun 193). Dießmal war es die glücklichere.

Hier steht das große Buch aufgeschlagen auf dem an der Rückwand zu denkenden Pulte, und die davor sitzende Seherin ist augenscheinlich mit einer Stelle darin beschäftigt, die sie etwa der Person, zu der sie sich umwendet, vorlesen oder erklären will. Die linke (übrigens sehr wild skizzierte) Hand deutet auf diese Stelle. Die starke Biegung dieser Hand nach rückwärts, der erhobene, in spitzem Ellbogenwinkel geknickte, vor dem Blatte sich bewegende Arm, zusammen

mit einem, wie es scheint, freundlichen Spiel von Auge und Mund in dem nach dem Frager zurückgewandten Antlitz geben das Bild einer eifrigen Lehrerin und ihres Bemühens deutlich zu sein. Der Mittelfinger ruht auf der fraglichen Stelle, die sie nicht verlieren möchte; der ausgestreckte Zeigefinger scheint eine daran geknüpfte Bemerkung zu betonen. Indem sie sich umwendet, langt der rechte Arm rückwärts nach dem Kleide hinten. (Der Arm ist ein *pentimento*, zuerst stieg er aufwärts.) Diese Bewegung würde auch zum Aufstehen und Vorwärtsschreiten passen: wie denn auch der ganze untere Theil der Gestalt bis hinauf an die Arme sonst unverändert aus der Skizze in das Fresco übergegangen ist.

Warum aber hat er diese ungleich malerischere und edlere Fassung verändert? Warum setzt er an die Stelle jener Andeutungen geistiger Wechselwirkung eine ganz äußerliche Leistung? Die gabelförmig-symmetrische Erhebung der Arme bringt jenes Eckige, Hartkantige in die anmutig beabsichtigte Figur. Aber er fand es wol passend, den Introitus der sibyllinischen Verkündigungen durch diesen Akt der Herabnahme des schweren Riesencodex augenfällig zu markieren. Es ist das erste Auftreten des Buches in der Reihe. Vielleicht schien auch die Beziehung auf eine dritte (unsichtbare) Person, die sonst nur Gott gegenüber vorkommt, der streng durchgeführten Einsamkeit dieser Sehergestalten entgegen.

In der Zeichnung ferner, obwol auch das aufgehängte Oberkleid angedeutet ist, fällt eine leichte, durchsichtige, kurzärmelige Bluse über die Schulter, vom Hals bis zum Gürtel; im Fresco ist sie weggelassen. Offenbar konnte sich der Künstler, als er malend an diese Stelle kam, nicht versagen, die verwickelte hier funktionierende Schultermuskulatur mit unverschleierter Deutlichkeit auszuführen. Vielleicht schien diese Luftigkeit auch dem afrikanischen Klima angemessen. Allein auch hier ist die Wirkung keine glückliche. Die Sibylle sieht aus wie eine Frau, die sich Arme und Schultern für irgend eine derbe Arbeit, z. B. Wäsche, frei gemacht hat. Endlich war der Kopf in der Skizze festlich bekrönt mit einem Kranze von Blättern. Aber auch die spätere künstliche und feste Frisur der hellblonden, mit einem weißen Tuche verschlungenen Zöpfe, und das breite Stirnband, sind bereits mit leichten Strichen angedeutet.

Auch zu den Knabenfiguren giebt es eine schöne Rötelzeichnung in Oxford (N. 69, Fisher 2, 16), auf der auch die rechte Hand der Sibylle

skizziert ist. Die stark bezeichnete Muskulatur des Kinderkörpers ist im Fresco weich ausgeglichen. Auf dem frei gebliebenen Platze des Papieres sind später sechs Bisterskizzen der *prigioni* des Juliusdenkmals und ein Karnies eingetragen worden.

Hieremias.

Bei keinem Propheten hat Michelangelo seine Absicht so vielseitig und zweifellos ausgesprochen. Zu den an sich vollkommen deutlichen Kunstmitteln hat er auch nicht wegzudeutende Zeichen gefügt. Von dem Steinsitze links hängt eine Rolle herab, auf der man die Anfangswörter ALEF-VIAV erkennt. Diese Wörter sagten dem Leser der Vulgata, dass der Inhalt dieses Papyrus die Klagelieder seien. Jedes der in der hebräischen (distichonartigen) Elegieform der drei- und zweizeiligen Strophen (Kinastrophe) gedichteten fünf Lieder besteht aus zweiundzwanzig solcher Strophen, der Zahl des hebräischen Alphabets; in vieren entsprechen auch die Anfangsbuchstaben jeder Strophe der alphabetischen Folge; in der dritten sogar die aller drei Zeilen. Die griechische und lateinische Übersetzung haben diese Künstelei nicht nachgeahmt, aber sie setzen, aus Respekt vor dem Urtext, den Namen ihres Buchstabens über die Strophen.

Der kurze Eingang ferner, den Urtext und Übersetzungen (nicht die deutsche) dem Buche voranstellen, meldet dass Jeremias nach der Abführung des Volks in die Gefangenschaft und der Verödung der Stadt sich niedersetzte und diese Klagelieder sprach. So muste ihn jeder Leser in dieser Gestalt wiedererkennen (obwol keine Ruinen angebracht sind) als Trauernden über den Untergang des Vaterlandes.

Michelangelo hat denn auch ihm allein von allen kein Handlungsmotiv irgend welcher Art gegeben, nur den Ausdruck eines Gefühlszustandes. Aber wie? Sehen wir ihn nicht völlig ausdrucks- und bewegungslos? Nicht einmal Thränen; den Mund hält die Hand fest verschlossen. Aber der gröste Schmerz ist ‘stumm geboren’; er versteinert. Was wir hier lesen, ist keineswegs tiefes Nachdenken, in dem geistige Energie läge; dem widersprechen die horizontalen Stirnfalten und die divergierenden, ins Leere gerichteten Augenachsen[1]. Auch die den

---

[1] Man vergleiche den so verschieden nüancierten, meisterhaften Ausdruck des blosen tiefen *Nachdenkens,* bei auffallender *äußerer* Ähnlichkeit der Mimik, in dem Alten der

Seelenschmerz ausdrückende Convergenz der Brauen nach Oben fehlt. Es ist ein leerer, gleichsam tonloser Zug, denn der Ausdruck des höchsten Grades von Seelenleiden trifft mit dem der Gleichgültigkeit zusammen. Das Antlitz versinkt in todähnliche Apathie, der Körper in starre Ruhe. Die Geberde ist aber sehr bestimt, sie prägt sich unauslöschlicher ein als irgend eine andere; die Haltung von Armen und Händen dient nur zur Versinnlichung eines Zugs: des Zusammenbruchs. Haupt und Oberkörper lasten auf dem rechten Arm, der sich auf das Knie stützt; der linke Arm liegt nachlässig auf dem Schenkel und die Hand hängt schlaff herab. So schlaff, dass Mittel- und Zeigefinger durch eine stehende Falte des Mantels auseinander geschoben werden. Wie sich das Antlitz in die Hand eingräbt, so versinkt sein Geist in die Vorstellung des Unglaublichen: 'Wo ist ein Schmerz wie mein Schmerz?' Man möchte ihm zurufen, wie Malcolm dem Macduff, als er auf die Schreckenskunde in starres Schweigen versinkt und den Hut in die Augen drückt: *give sorrow words*!

Winckelmann wollte diesen Zustand im Antlitz der Niobe finden; seine Schilderung 'erstarrter Empfindung' passt wol nicht auf die Niobe, ist aber an sich zutreffend[1]. In ähnlicher Stellung malte Delaroche den corsischen Imperator nach der Capitulation von Paris, und Cornelius die Hekuba im brennenden Ilion. Dass Michelangelo diesen Frontsitz mit gekreuzten Füßen und gestütztem Haupt für Schwermut wählte, ist bekannt aus der Statue des Melancholikers Lorenzo, die er nach dem Fall von Florenz ausführte. Nur ist da das Motiv des Zusammenbruches temperiert durch die dem Fürsten auf seinem Monument gebotene Haltung.

Dem historischen Jeremias fehlten die Thränen und die Worte nicht: 'Ach, dass ich Wasser genug hätte in meinen Augen!' (9, 1). Aber hier geht der Plastiker seine Wege. Das Weinen und die äußeren

---

die contemplative Theologie vorstellt im Triumph des hl. Thomas, in der Capella degli Spagnuoli zu Florenz. Man hat in dieser Figur das Vorbild Michelangelos finden wollen. Quart. Rev. 1858. 103. p. 459.

[1] 'Niobe und ihre Töchter sind in dieser unbeschreiblichen Angst, mit übertäubter und erstarrter Empfindung vorgestellt, wenn der gegenwärtige Tod der Seele alles Vermögen zu denken nimmt, und von solcher entseelten Angst giebt die Fabel ein Bild durch die Verwandlung der Niobe in einen Felsen ... Ein solcher Zustand wo Empfindung und Überlegung aufhört und welcher der Gleichgültigkeit ähnlich ist, verändert keine Züge der Gestalt und der Bildung'. Kunstgeschichte V, 3. Bei einem modernen Dichter sitzt über der Bahre ihres einzigen Sohnes die Mutter 'wie ein Bild von Stein'.

Zeichen der Trauer hat er den Begleiterinnen zugewiesen. Hinter ihm zur Linken steht eine Gestalt mit aufgelösten Haaren, ein Mädchen von jugendlichem Wuchs, aber abgemagerten Wangen, wie schluchzend; umhüllt vom hellblauen Mantel. Nach links gewandt, fällt ihr Blick auf jenes Blatt der Threnoi, wo wir lesen:

Alef: Quomodo sedet sola civitas plena populo: facta est quasi vidua domina gentium: princeps provinciarum facta est sub tributo.
Vav: Et egressus est a filia Sion omnis decor eius: etc.

Ist es Zion, die Witwe, die 'Nachts weint, dass ihr die Thränen über die Wangen laufen?'. Ihr gegenüber steht eine ähnliche Gestalt im Profil, das Haupt verhüllt von einer rötlichen Kapuze, während ein blauer Überwurf wie eine Stola über den Rücken gezogen ist. Vielleicht ist es Rahel, die um ihre Kinder klagt, 31, 15.

Vox in excelso audita est lamentationis, luctus, et fletus Rachel plorantis filios suos, et nolentis consolari super eis, quia non sunt.

Ich glaube, wol Niemand der in diesen vier Jarhunderten die Kapelle betreten, hat den Jeremias anders verstanden. Abweichende Deutungen sind nur Beispiele der Verdrängung dieses Eindrucks durch mitgebrachte Vorurteile. Welcher Künstler, der einmal in sein Buch hineingesehen, hätte, aufgefordert ein Bild des Verfassers zu schaffen, an anderes denken können, als einen Widerhall des tiefsten und edelsten Schmerzes, der je in Worten niedergelegt worden ist. Kein Prophet hat so lange und schwer gelitten, lange vor dem Fall, dem er das Gemeinwesen unaufhaltsam zutreiben sah, für das er 'keinen Balsam in Gilead' fand, keinem aber ist es auch gegeben gewesen, seinen Erlebnissen ein ähnliches Denkmal für die Ewigkeit zu setzen. 'Wehe meine Mutter, dass du mich geboren hast!' (15, 10). 'Weinet nicht über die Todten, ruft er, als der Sohn des Königs weggeführt wird, weinet aber über den der dahin geht, da er nimmer wiederkehren wird, sein Vaterland zu sehen.' — Das sind Zustände, die auch den Italienern jener Zeit verständlich waren und bald noch verständlicher wurden. Guicciardini sagt (Ricordi 189): 'Alle Städte, Staaten und Reiche sind sterblich und enden irgend einmal; da wäre es nicht weise zu klagen. Aber wer das Ende des Vaterlandes erlebt, der Bürger darf sich über sein Misgeschick beklagen, dass das irgend einmal Unvermeidliche in die Zeit seines Lebens gefallen

ist.' Man hat neuerdings[1] den Jeremias die tragischste Figur der Geschichte genannt[2]. Und Michelangelo war der Mann ihn zu fassen![3]

Jeremias ist der eigentliche Chorage seiner Propheten. Denn Jonas ist es nur als Symbol. In Jeremia wurde das Symbol Erlebnis des Herzens, Inhalt eines Lebens. Er ist der einzige (schreibende) Prophet, dessen Wiederkunft Volksglaube wurde, eine Ehrung die die Volksphantasie zuweilen solchen an der Schwelle des Niedergangs stehenden Geschichtsgrößen zu erweisen pflegt.

Das Buch Jeremia, entstanden aus der von ihm selbst diktierten Zusammenfassung seiner Reden, zeigte ihn freilich noch von einer anderen Seite. Er war auch ein starker Streiter, der fast ein halbes Jarhundert 'gegen König, Priester und Volk stand wie eine feste Stadt, eine eiserne Säule, eine eherne Mauer'. Man hat ihn genannt eine Persönlichkeit ohne gleichen in der persönlichsten Gruppe die es je gegeben hat[4]. Und er hat zwar den Untergang des Staates und des Tempels beweint, aber er ist nicht verzweifelt. Nicht nur die Wiederherstellung hat er vorher verkündet, und zwar in der Nacht des Gefängnisses (33, 7), er hat auch einen neuen Gottesdienst geahnt, wo das Gesetz in die Herzen geschrieben (31, 31), und wo von der Bundeslade nicht mehr gesprochen werden wird. Dieß heroische Wesen hat der Künstler nicht vergessen. Er gab ihm die gewaltigste Statur von allen, die er an Höhe wie an Mächtigkeit des Skeletts überragt. Die Formen erinnern an das knorrige Geäst der vielhundertjährigen Eiche, nach einem Franzosen an altteutonische Häuptlinge[5]. Lowth fand auch in seinem Stil eine *rusticitas*. Greisenalter und Schicksal haben seine schönen zurückwallenden Haarlocken wol gebleicht und weich gemacht, aber nicht gelichtet.

---

[1] Academy Dec. 28. 1895 p. 568 GREY HERBERT SKIPWITH.

[2] Hätte Michelangelo hier den Einfall gehabt, etwa den Jeremias vorsichtig von seinem hohen Sitz in die Kapelle hinunter sehen zu lassen, um sich an den schönen Funktionen zu erfreuen, man müste bedauern, dass er sich so im Stoff vergriffen und dass ein so außerordentlicher Künstler ein so mittelmäßiger Mensch gewesen sei.

[3] These letters (Michelangelo's) leave an impression of a figure like his own Jeremiah; bowed down with the contemplation of human wickedness and woe — grand, mournful, patient and weary. Edinb. Rev. 144 p. 147.

[4] Une personnalité sans pareille dans le groupe le plus personnel qui fût jamais. JULES DARMESTETER, Les prophètes d'Israel. Paris, 1895 p. 69.

[5] Le grondement sourd qui va sortir de sa poitrine, donne l'idée d'un de ces rois barbares, sombres chasseurs d'aurochs.

Man hat in dem groben Zeug des Anzuges die Vernachlässigung des Unglücks finden wollen[1]. Doch dergleichen Abzeichen der Trauer scheinen eher vermieden zu sein. Die Tracht unterscheidet sich nur durch die allerdings hier angezeigte Einfachheit und Dicke des Zeugs (wie sie für das hohe Alter passt), nicht aber durch Farbe oder Verstörtheit von der der übrigen; er allein trägt (hohe gelbe) Stiefel. Der lange Bart ist keineswegs wirr. Der Rock ist von einem gelben glänzenden Stoff, der Mantel blassrot mit weißlichen Lichtern und purpurnen Schatten. Die Faltenmotive, der senkrechte Zug der Linien von Bart und Untergewand entsprechen der starren Ruhe der Gestalt.

Daniel.

Auf den Greis über den Trümmern seiner untergegangenen Welt — der er bald nachsinken wird — unbeweglich wie ein Monument, auf diese dem Vergangenen zugekehrte Gestalt folgt das Bild eines Jünglings in eifriger Geschäftigkeit und fast ungestümer Bewegung, als rüttle er an den Pforten der Zukunft.

Gewisse gleiche Züge machen den Kontrast noch auffälliger. Dieselbe Vorbeugung von Oberkörper und Haupt mit dem, nur jugendlich krauser gelockten, zurückwehenden Haar, diese herabhängende Linke . . . .

Daniel hat ein großes Buch vor sich aufgeschlagen, von dem er sich aber stark seitwärts wendet, um eiligst auf dem Pulte zur Rechten etwas zu Papier zu bringen. An des Pultes Hinterseite hängt ein Dintenfass: in einem schmalen viereckigen Hohlraume liegt eine Rolle. Der Codex scheint von dem Pulte, der doch wol ein Lesepult, weggenommen zu sein, vielleicht von dem Knaben (dessen hohe steile Stirn auffällt) der nun in kindlichem Eifer seinen Rücken als improvisierten Ersatzpult dem heiligen Buche unterbreitet, eine Stützung die ja kaum nötig ist, da der Prophet das Buch schon durch Anstemmen mittels der Handwurzel gegen seinen Leib vollkommen festhält; aber auf die Dauer ist jener Dienst — der bescheidenste den wir bei diesen Prophetenschülern antreffen — nicht berechnet.

Alles giebt den Eindruck, dass es sich hier um mehr als das übliche

[1] Cette draperie grossière qui donne le sentiment de la négligence qu'on a dans le malheur, et dont les grands plis ont cependant tant de majesté.

Tagesstudium, etwa Excerpieren u. dgl. handle. Man glaubt einen kritischen Moment vor sich zu haben, wo die aufnehmende Thätigkeit des Lesens die productive auslöst. Der concentrierte Blick der die Hand leitenden Augen, die verticale Denkfalte der sonst jugendlich glatten Stirn deutet auf Formulierung eines wichtigen Aperçus, das der Gefahr des Vergessens ausgesetzt, nicht rasch genug fixiert werden kann. Diese von einem Sonnenstrahl getroffene Stirn, über der die Haare wie ein Flammenherd empor- und zurückwehen, scheint ein Bild zu jenem Worte von den Lehrern die funkeln sollen wie des Himmels Glanz:

Qui ante docti fuerint, fulgebunt quasi splendor firmamenti, 12, 3.

Ein Bild des schaffenden Geistes.

Daniel wäre also der — einzige — schreibende Prophet. Er war auch der einzige Gelehrte, dieser Schüler der Magier, der in die Sprache und Schrift der Chaldäer eingeweihte Jüngling. Aber was regt ihn hier so besonders auf? Es scheint etwas kühn, das aus seinem Buche herausfinden zu wollen.

Indes hier kommt der Text der Antwort entgegen. Denn eben die Haupt- und Grundidee dieser Apocalypse, die Aufrollung des göttlichen Zukunftsplanes, geht mit einer Inscenierung vor, aus der ein Zug in das Gemälde übergegangen scheint. Sie knüpft überdieß an seinen Vorgänger in unserer Prophetenreihe an.

Jeremias, ein halbes Jarhundert lang aufs engste verwickelt in die letzten, dem Bruch zutreibenden Geschicke des jüdischen Staates, verschwand mit diesem. Doch nicht ohne das Vermächtnis einer Verheißung, nicht ohne die Hand zu legen auf die Zukunft — freilich eine Zukunft jenseit seines Lebens und des aller Mitlebenden. Nach Ablauf von siebenzig Jahren ist die Rückkehr der Fortgeführten und der Neubau von Stadt und Tempel beschlossen (25, 11f. 29, 10f.).

Hier wird der Faden von Daniel aufgenommen. Aber er spinnt ihn weiter zu einem zeitlich ausgeführten Gemälde, einer Universalhistorie der Zukunft die (nach kirchlicher Deutung) mit Christi Leiden und Wiederkunft, der Wiedererweckung vieler Märtyrer und ihrer Verfolger, und dem Eintritt des Gottesreiches endigt.

Im ersten Jahre Darius, des Sohnes Ahasveros ... merkte ich Daniel in den Büchern auf die Zahl der Jahre, davon der Herr geredet hatte zum Propheten Jeremia, dass Jerusalem sollte siebenzig Jahre wüste liegen (9, 1f.).

Der magische Schlüssel aber der das Wort des Jeremias zu jener eschatologischen Perspective umformt, ist die Umdeutung seiner siebenzig Jahre in ebensoviel Jarwochen. Die von ihm signalisierte Wiederherstellung war gemeint weit jenseits der ja schon nach fünfzig Jahren eingetretenen unter dem Perserkönige Cyrus und Zorobabel. Der Engel Gabriel verkündet Daniel:

> Siebenzig Wochen sind bestimt über dein Volk, und über deine heilige Stadt, so wird die ewige Gerechtigkeit gebracht, und die Gesichte und Weissagung erfüllt werden (9, 24).

Der von Jeremias erlebte Fall Jerusalems wird zum Anfangspunkte einer Chronologie, die die Zukunft der Welt umfasst; jener tröstliche Spruch erweitert sich zur Geschichte; der Hoffnungsstern flammt auf zum siderischen Lichte, das Weltfernen durchstrahlt.

So versteht man, dass Daniel der einzige schreibende Prophet ist. Das Buch, sonst nur die nachträgliche, summarische Aufzeichnung der mündlichen Gelegenheitsreden, ist hier das wesentliche, einzig mögliche Vehikel der Mission. Denn es wendet sich an Leser späterer Jarhunderte. Seine Orakel werden ʻversiegeltʼ. Die Zeitgenossen vermögen sie nicht zu verstehen, er selbst wird dahingehen, ohne ihren vollen Sinn zu enträtseln.

> *Vade Daniel, quia clausi sunt signatique sermones, usque ad praefinitum tempus* (12, 9).

In dem Augenblicke, den das Gemälde vorführt, wäre also jener Schlüssel Daniel übergeben worden. Das vor ihm aufgeschlagene Buch wäre die Prophetie des Jeremias, oder auch die Bibel selbst, denn *libri* ist τὰ βιβλία (nach *hasepharim* des Urtextes 9, 2). Die neue Deutung ist er im Begriff zum Besten der Nachwelt aufzuzeichnen. Aber thut er das wirklich? Man hat die Feder in der Hand des Schreibenden vermisst; das konnte als geniale Vergesslichkeit gedeutet werden (von der wir kaum etwas bei Michelangelo bemerkt haben), oder aus der fehlenden letzten Hand. Man hat aber auch gefunden, dass sich Daumen und Zeigefinger so berühren als fassten sie einen kleinen Gegenstand, etwa ein Stückchen Kreide, wie man es beim Rechnen gebraucht. Er rechnet eben die Jahre in Jarwochen um, er registriert die Termine der Weltreiche.

Damit wäre der einzige Schreiber unter diesen zwölf Schriftstellern beseitigt. Man erinnert sich da, dass Michelangelo die Feder

nicht liebte. Er war zwar ein fleißiger Leser, wenn auch nur weniger Bücher, und ein aufmerksamer Zuhörer, aber ein schlechter Schreiber. 'Schreiben ist mir die gröste Plage' (*lo scrivere mi è di grandissimo affanno*), 'denn es ist meine Kunst nicht', schrieb er an Vasari.

Wenn diese Vermutung richtig ist, so würde sich Michelangelo hier auch einmal im Einklang mit der Überlieferung befinden. Von dem Fresco in S. Angelo in Formis an bis auf die florentinischen Prophetenstiche wird dem Daniel das Wort von den Jarwochen als Spruch beigegeben[1], auch sein jugendliches Alter ist althergebracht.

Die Draperie dieses Propheten ist für das Motiv rascher Hin- und Herbewegung ausgedacht. Die grellbeleuchtete Büste wird durch die horizontale Fläche des dunklen Buches scharf abgeschnitten. Über dem Hemd trägt er noch ein leichtes hellblaues Unterkleid, er scheint sich mit einigen unwillkürlichen Griffen Arm und Hals freigemacht zu haben. Unterhalb des Buches erkennt man noch Theile eines rotbraunen Rockes mit lila Lichtern, und von der Spitze der rechten Schulter bis über den weiten Schoß, den befransten Saum und das gelbe Futter des Prophetenmantels. Dieser scheint im Begriff von der Schulter herabzugleiten; seine Masse wurde durch wiederholte Rucke nach links und unten gedrängt, das eine Ende ist sogar über die Sitzplatte heruntergefallen. Aber es ist ein Geduldspiel, die Lage aller dieser Anzugstücke nachconstruieren zu wollen.

Über der hellbeleuchteten linken Schulter ragt noch ein Gewandende hervor, das jetzt fast ganz unkenntlich geworden ist. Zuerst hält man es für einen Bausch des Mantels. Näher betrachtet aber unterscheidet man eine weite Umhüllung und darunter zwei große dunkle Flecke, wie die Augenhöhlen eines Todtenkopfes. Wirklich haben Stecher daraus ein verfallenes Gesicht mit hohlen Augen gemacht. Dies ist aber Teuschung; mit scharfem Glas erkennt man noch die Reste eines blühenden Kinderkopfes, der in die Ferne blickt. Die Stiche Adams und Volpatos haben ihn erhalten. Es war der Kamerad des dienstfertigen kleinen Atlas unten.

Dieser Kopf im doppelten Dunkel seiner Kapuze und des Schlagschattens der Hauptfigur ist nicht ohne Bedeutung. Auch der erste Knabe steht tief im Schatten. Soll damit auf das Dunkel der verhüllten

---

[1] POST EBDOMADAS SEXAGINTA DVAS OCCIDETVR CHRISTVS (Dan. 3, 26). F. X. KRAUS im Jahrbuch der k. preuß. Kunstsammlungen XIV p. 85.

'versiegelten' Weissagung hingedeutet werden? Warscheinlich aber ist die Vorstellung noch bestimter.

Der obere Kopf ist gleichsam des Propheten Schatten, der Gestalt angenommen hat. Wie nun die Nacht der Schatten des Tages, so ist der Traum ein Schatten des wachen Taglebens. Und da erinnern wir uns, dass die Orakel des Buches Daniel als Träume eingeführt werden und dass 'der Verstand von Träumen' eine Specialität Daniels war. Der Kinderkopf wäre eine Hypostase des Traumes.

Danieli [dedit Deus] *intelligentiam omnium visionum et somniorum* (I, 17).

Zum Schluss sei eine mehrfach merkwürdige Zeichnung erwähnt, die im Jahre 1859 aus der Casa Bonarroti ins Britische Museum kam. Sie enthält die Federskizze eines *peduccio* mit einer flüchtig durch viele gerade Linien angedeuteten thronenden Gestalt, nebst dem darüber befindlichen Gewölbtheile. Daneben wurden später Kreidestudien angebracht, zwei zu einem entblößten Arme, das einemal ohne Hand, und eine dritte zu einer Hand. Sie haben eine unverkennbare Ähnlichkeit mit den entsprechenden Theilen des Daniel, abgesehen von nicht unerheblichen Veränderungen, so sind z. B. die Seiten der Hände vertauscht: die schreibende ist weniger, die andere mehr geschlossen[1]. Die Federzeichnung der thronenden Figur kann freilich kaum als Skizze des Daniel bezeichnet werden, sie sollte wol nur dienen, an dieser Stelle einen Propheten oder Apostel zu markieren. Die Pose ist sehr ruhig, die Füße gekreuzt; doch fehlt nicht das große, über den Schoß ausgebreitete Buch und der nach der Seite gewandte Kopf. Sehr merkwürdig ist der decorative Theil. Man sieht, wie der Meister im Beginn der Arbeit die Eintheilung des Gewölbes aus der Umgebung der Throne zu entwickeln suchte. Die auf den Stichkappenkanten stehenden Pilaster sind hier (ohne die Marmorkinder) als Pfosten einer Muschelnische gedacht, und setzen sich fort in engelartigen Karyatiden, die von Voluten flankiert sind. Danach wäre dies immerhin die älteste bekannte Skizze einer Prophetenfigur.

---

[1] Louis Fagan, The Art of Michelangelo. London 1883 p. 54 f. Symonds Life I, 384. N. 3 mitgetheilt ohne die Kreidestudien. Er bezieht die Zeichnung auf die Sacristei von S. Lorenzo.

Persicha und Cumäa.

Die nun folgenden zwei Sibyllen stehen in der Mitte der fünf mantischen Frauen, die Michelangelo zwischen seine Propheten vertheilt hat. Eine dürre gekrümmte Hexe, eine herkulische Virago — grandios hässliche alte Weiber, doch, wie alles was in seinem Character durchgeführt, keineswegs abstoßend, wie Vergil die Cumäa malt (*horrenda*, Aen. VI, 10). Während ihre jugendlichen Genossinnen theils in Vorbereitungen zu ihrem Geschäft, theils in begeistertem Zustande erscheinen, ist diesen Alten das Lesen zugewiesen. Sie suchen in ihren Büchern nach Aufschlüssen über die Zukunft[1].

Leserinnen also, und zwar unersättliche. Der Knabe der Cumäa hält noch einen schweren roten Band mit Goldschnitt von Armlänge unterm Arm parat, Papiere und Rollen sehen aus der herabhängenden grünen Tasche mit goldenen Fransen hervor. Sie haben die Bücher nicht bequem vor sich liegen, sie fassen sie mit beiden Händen, obwol das eine nur klein ist, und das andere auf dem roten Kissen ruht. Sie mögen die mysteriösen Blätter nicht aus den Händen lassen. Beide lesen ferner mit bewegten Lippen, man fasst das wol als Vorlesen, aber was sollen die Kinder mit dieser Weisheit, die ihnen selbst rätselhaft ist? Es ist vielmehr jenes halblaute Lesen, zu dem man bei einem schwer lesbaren oder schwer verständlichen Texte greift, um durch den gehörten Wortklang den Funken des Sinnes herauszuschlagen, den Zusammenhang der Worte zu erfassen.

Das Alter ist die Zeit des Lesens, mit Lesen hilft es sich über die schlaflosen Nächte, auch werden da die frühesten Erinnerungen lebhafter, und interessanter als die Gegenwart. Das Alter der Sibyllen (*longaeva sacerdos*) aber misst sich nach Jarhunderten, wie das gewöhnlicher Menschen nach Jarzehnten. Das Alter ist ihr ältester überlieferter Zug, in dem Fragment des Heraklit:

χιλίων ἐτέων ἐξικνέεται τῇ φωνῇ διὰ τὸν θεόν.

Die Vorstellung uralter, also dunkler Schriftwerke (*annosa volumina vatum*) verbindet sich leicht mit der eines hohen Lebensalters ihrer Verfasser. Dunkelheit erschien den Menschen jederzeit als Tiefsinn, daher

[1] PLATO Phaedrus 244B.

der Glaube, dass die entlegenste Vorzeit im Besitz der tiefsten Weisheit gewesen. Auch der heutige Kunstsnob, nachdem er mit Götzen und Göttern aufgeräumt, wird zum feurigen Anbeter hässlichen Unsinns und bezahlt ihn mit klingendem Golde, weil er unverständlich ist.

Die Gestalt der mageren, daher fröstelnden Persica ist ganz begraben in ein sehr weites blassgrünes, von einem gelben Gürtel umschlossenes Gewand; man sieht nur ihr schmales (verlorenes) Profil, das sich zwischen Kopftuch und Marmorwand wie ein Schattenriss abzeichnet; die linke Hand bedeckt fast ganz die rechte und unten sieht nur ein Schuh hervor. Den Kopf trägt sie gehüllt in einen sauber und künstlich verschlungenen weißen Schleier, in einem Einschnitte am Hinterkopfe ist der schmale, blassrote (mit dunkelrotem Futter) Mantel befestigt, der über den hochgewölbten Rücken herabfällt. Es scheint aber, dass dieser Mantel den langen Zopf verhülle, für den jener Einschnitt eigentlich gemacht ist. Dieß würde mit der Tracht persischer Frauen stimmen[1]. Die Alte scheint in dem kleinen Buche das akrostichische Geheimnis zu prüfen, welches Interpolationen und Lücken des Textes zu verraten bestimt war. Ihre beiden Knaben — die einzigen unter allen die gar nichts zu thun, nicht einmal zuzusehen haben — stehen im Dunkel hinter ihr, den Mantel umgeschlagen, der hintere sogar über den Mund gezogen. Tiefes Schweigen ist ihnen auferlegt.

Während die Persica (die auch die chaldäische und hebräische heißt und in Varros und Lactanz' Verzeichnis die erste Stelle hat) auch sonst hochbejahrt dargestellt wurde, erscheint die Cumäa meist jugendlich, wenn auch nicht immer (z. B. in Siena nicht). Diese Nymphe erhielt durch Apollo, dem sie ihre Gunst verweigerte, eine Lebensdauer von tausend Jahren, von der bei Aeneas' Besuch siebenhundert abgelaufen waren. Man sah zu Petronius' Zeiten in ihrer Basilica zu Cumae (oder war es zu Kyme im äolischen Kleinasien?) in einem ehernen Fläschchen (φακός) ihre lebende Mumie, die auf die Frage, Was willst du? antwortete: Sterben will ich. Während sich die lebensfrohe Phantasie der Griechen eine solche Lebensdauer ausmalte etwa wie Swift in seinen Struldbrugs, hielt sich des Florentiners logischer Kopf an die Vorstellung ungeheurer Widerstandskraft. Die ärmellose hellblaue Tunica

---

[1] Donna Persiana. Attorno la fronte della testa si accommodano il capo con veli di seta simili alle nostre monache, ma si lascian andar i capelli rivolti in velo di seta giù lungo alle spalle. CES. VECELLIO 461.

seiner Cumäa (der prächtige Mantel, warscheinlich von Goldstoff, fällt nicht ohne Majestät über rechten Arm und Schoß) gestattet eine Übersicht ihrer Arme, die mit denen des Mose sich messen können. Ruskin in einer seiner letzten Faschingspredigten hat durch einen Vergleich mit dem Kupferstiche des florentinischen Sibyllencyklus, eines hübsch costümierten Dämchens (den er Botticelli zuschreibt) Michelangelos Geschmacklosigkeit, eine Geliebte Apollos als fürchterlichen alten Drachen zu malen, der Entrüstung seiner Zuhörerinnen preisgegeben. Aber außerordentliche Lebensdauer würde in den Zügen flüchtiger Jugend kaum erkennbar sein; er gab ihr diesen Riesenkörper, der seine Dauerfähigkeit gegen das Heer von Plagen, die an der menschlichen Hülle nagen, bewährt hat.

Zwei kraftstrotzende nackte Knaben von derselben Rasse, sich brüderlich umschlingend — Sieger der Palästra im Keime — sind mit dem Herumschleppen der schweren Pergamentbände betraut. Der eine mit dem Folianten unter dem Arme erinnert an das Kind Herkules mit der Keule.

Was aber Stellung und Gebahren dieser Sibyllen betrifft, so ist es abgeleitet aus einem Motiv: der Anstrengung des Lesens bei Formfehlern des Auges. Bei der ihrer sonstigen mächtigen Ausstattung entsprechend normalsichtigen Cumäa veranschaulicht das Stirnrunzeln, der flüsternde Mund, vor allem aber der eigentümliche Antagonismus ihrer Bewegungen die Not des Weitsichtigen, dieß Schicksal des Alters (πρεσβύτης). Sie muss das Buch so weit wie möglich vom Auge halten, aber indem sie den Blick hineinsenkt, strebt der Kopf ihm unwillkürlich zu. Die Knaben, die ihre Not verstehen, sehen mit hinein, als wollten sie ihr nachhelfen. Dazu passt freilich die Stellung ihrer Augen und Köpfe nicht: aber es ist eben blos guter Wille, lesen haben sie wol kaum gelernt.

Hingegen die kurzsichtige Persica muss ihren Quarto dicht vor die Augen bringen und gegen das von rechts fallende Licht halten. Ihre Silhouette zeigt die Kurzsichtigen eigene Erhebung des unteren Lids.

Diese treffende Darstellung der Mühe des Lesens steht nun hier gewis nicht blos als Zeichen des Alters. Weit- und Kurzsichtigkeit sind eben Bild ihres psychischen Analogons. Der Künstler, der anschauliche Motive braucht und nur Betrachter berücksichtigt, die über Nasenlänge hinaussehen können, wollte in dem Kampfe des Auges mit undeutlicher Schrift das Ringen des Verstandes mit dem sprichwörtlichen

Dunkel dieser Orakel andeuten und dadurch diese selbst characterisieren. Den sibyllinischen Versen fehlte die den Griechen sonst unentbehrliche Reinheit der Sprache und Correktheit der Metrik. Heraklit lässt die Sibylle 'mit rasendem Munde formlose, finstere, rauhe' Dinge reden. Der flüsternde grimmige Mund der Alten lässt in der That ganz andere Laute erwarten, als des jugendlichen Dichters 'schöngereimte Lippen'. Ihre Sprüche sollten sogar absichtlich von den Schreibern verworren aufgezeichnet sein, um den Inhalt Profanen zu entziehen.

Wenn der Maler hier von der dem Altertum eignen, dem Hebraismus und dem Christentum fremden Geheimdisciplin heidnischer Superstition und Theosophie etwas zu wissen scheint, so brauchte er dazu kein Philologe zu sein. Er schöpfte seine Vorstellungen aus den Jedermann bekannten römischen Erzählungen. Die sibyllinischen Orakel der Römer, an die man bei der Cumäa denken muste, wurden gehütet von dem Colleg der Undecemvirn und durften nur auf Befehl des Senats gelesen und gar nicht mitgetheilt werden. Und ferner. Da die den Sibyllen zugeschriebenen Sprüche oft genaueres über christliche Mysterien angaben, als Jesajas und Zacharias vermocht hatten, so musten sie ja einst, in der Nacht des Heidentums, als undurchdringliche Rätsel erschienen sein.

Einem Leser der Äneide könnte die Frage kommen, warum Michelangelo, der die vergilische Darstellung der Sibylle von Cumä gewis gekannt hat, nicht auch deren Hauptzug: den ekstatischen Zustand — *insanam vatem aspicies* — aufgenommen habe. In diesem lag ja auch das dominierende Merkmal des antiken Sibyllenbegriffes, wie denn Plato, in seiner Eintheilung der Ekstasen, die Sibylle bei den Trägern der apollinischen Manie anbringt. Es ist aber wol möglich, dass eben Vergils stark aufgetragene Farben den Widerspruchsgeist des Bildhauers aufregten, ähnlich wie er einst im Gegensatz zu früheren Caricaturen des Mitleids in seiner Pietas die würdevolle Fassung betont hatte. Deshalb giebt er seiner Cumäa eine Beschäftigung, die im Gegensatz zur göttlichen Raserei die eigentliche Funktion der Intelligenz, die Aufmerksamkeit, in Anspruch nahm. Noch warscheinlicher aber ist, dass er jene *eroici furori* für die beiden nächstfolgenden Propheten bestimt hatte. Deshalb musten die alten Sibyllen sich, als Folie dieser Hebräer, zu der bescheidenen Erscheinung weiblicher Bücherwürmer bequemen.

Ezechiel.

Ezechiel, einen Propheten von priesterlichem Geschlecht, hat Michelangelo unter allen seinen Collegen am deutlichsten als Orientalen characterisiert. Sein Profil erinnert an einige stark jüdische Apostelköpfe in Leonardos Cenacolo (Andreas und Simon). Ein hageres Langgesicht von scharfen Linien, mit vorgeschobener Unterlippe; ein Choleriker. Das brillante Orangerot des Mantels passt zu dem Stand eines Scheichs. Die bläuliche Kopfbedeckung ist aus einem Stück mit dem um die Brust gewundenen und noch nach hinten flatternden ausgefransten Shawl. — Wie der auf ihn folgende Jesajas hatte er noch kurz vorher gelesen, darin ist er aber durch die von den herbeigeeilten Knaben gebrachte aufregende Botschaft unterbrochen worden. Er lässt den langen Papyrus, den er halb aufgerollt in der Linken hält, sinken und wendet sich scharf nach der Gegend, in die der eine Knabe weist. Jesajas hatte schon vorher sein Buch zugemacht, scheint aber nur eine Pause des Nachsinnens beabsichtigt zu haben, denn er steckte, um den Zusammenhang nicht zu verlieren, den Finger zwischen die Blätter; aus diesem Sinnen hat ihn ein ebenso plötzlicher, noch heftigerer Ruf seiner Knaben aufgestört. Die Reaction ist freilich sehr verschieden. Jesajas ist kaum alarmiert, er scheint erst bemüht, sein Bewustsein zu sammeln. Um so erregter ist Ezechiel, es ist als wolle er aufbrechen und forteilen. So bieten beide wol den stärksten Gegensatz der im Prophetenkreiße vorkommt. Auch in der plastischen Anordnung: Jesajas sitzt sehr zusammengehalten, nach vorn gewandt, die Füße gekreuzt, eine Figur wie gemacht für eine Nische. Wogegen den Ezechiel dieß Auffahren und Vorwärtsstreben aus der statuarischen Sammlung und der sonst hier überall durchgeführten Abgeschlossenheit herausreißt. Deshalb haben Ausleger einen unsichtbaren Widerpart ergänzen wollen, dem er die in jener Rolle aufgespeicherten — Flüche? entgegenschleudere!

Man darf wol annehmen, dass ein Künstler wie Michelangelo immer etwas bestimtes will, weiß was er will und nur anbringen wird, was ihm ein Mittel dünkt, jene Absicht zu erreichen. Er muss also hier irgend einen bedeutenden Vorfall im Sinne gehabt haben, der aber für berufene Betrachter auch kein undurchdringliches Rätsel sein konnte. Nur Narren geberden sich aufgeregt beim ersten besten Anlass:

Warhaft groß sein, heißt
Nicht ohne großen Gegenstand sich regen.

Nun ist zunächst die Sprache hier nicht blos pantomimisch stark, sondern auch deutlich und unzweideutig. Sie ist gleichwol misverstanden worden. Man hat die erregte Bemühung sehen wollen, mit Hand und Mund die Warheit recht eindringlich zu machen (Springer I, 178), oder die Attitüde eines auf Jemanden los disputierenden (Henke), oder eine ungestüme Frage (Taine). Aber zu einem 'eifrig überzeugten Redefluss', in dem ihm die Gedanken entströmen, passt schon der festgeschlossene Mund nicht. Auch die Hand würde sich wol gerader, weiter jenem Anderen entgegenstrecken. Die Brauen würden sich zusammenziehen, der *corrugator* spielen, wie stets da, wo der Vorstellungsverlauf auf Widerstand stößt.

Dagegen sind diese erhobenen, weit aufgerissenen Lider, die das Weiße über und unter der Iris bloßlegen, die hoch gewölbten Brauen, die zur plötzlichen Öffnung des Auges mithelfen, nebst den dadurch entstehenden wagerechten Stirnfalten: der typische Ausdruck des höchsten Staunens, je nach Umständen bis zu Bestürzung und Schrecken. Und der vorgestreckte Kopf scheint, der Anziehungskraft des Schrecklichen folgend, den Raum verschlingen zu wollen. Shakespeare vergleicht Augen des Entsetzens wie diese mit Sternen, die aus ihren Bahnen schießen. So konnte Hamlet auf seines Vaters Geist geblickt haben [1].

Was für einen Geist aber sieht der Prophet?

Man könnte die bei hochgradigem Erstaunen meist hinzutretende Öffnung des Mundes vermissen. Sie würde indes einen allzu sinnlichen Zug hineingebracht haben. Es war ja keine Bedrohung des physischen Menschen. Einen Wink geben die Knaben.

Während der über des Propheten linken Schulter hervorsehende Kopf des jüngeren den Ausdruck des Alten wiederholt, dießmal auch mit geöffnetem Munde, ist dem reiferen, feineren Kameraden hier die Rolle des Belehrers zugefallen. Aber ist es nicht ein Mädchen? nach dem Gelock, den weichen Formen, der edlen Geberdensprache? Wie in der

---

[1] DARWIN, The Expression of the Emotions, führt die Stelle im King John IV, 2 an: 'They seemed almost, with staring one on another, to tear the cases of their eyes; then was speech in their dumbness'. Die Verkennung des Ausdrucks verschulden wol die vagen Kopien, selbst das treffliche Polychrom der Arundel Society giebt den Blick matt und verfehlt wieder.

Schöpfung des Menschen, hat er hier wo er den Zug der Intelligenz betonen wollte, die Rolle einem Mädchen übertragen. Indem sie mit beiden Händen nach Oben weist, redet sie zurückgewandt auf den Propheten ein, mit ruhigem Ernst ihm ins Auge blickend. Diese in hohem Grade sprechende Gestalt, besonders der erhobene Zeigefinger passt nicht zu der Vorstellung eines vor dem Propheten stehenden Gegners. Aber wozu auch hier auf eine Situation ins Blaue raten, wo die Geschichte Ezechiels authentisch wie die keines andern Propheten vorlag?

Meines Wissens hat nur Freiherr von Wessenberg[1] in dieser Richtung einen Deutungsversuch gemacht. Er findet den dargestellten Moment im Gesichte des 37. Kapitels vom Thal des Todes, jene (wie Hieronymus sagt) *famosa visio et omnium ecclesiarum Christi lectione celebrata.* Die einstige Wiederherstellung des jüdischen Staats wird da unter dem Bilde der Belebung eines Feldes voll Todtengebeine vorgeführt. Aber eins scheint nicht zu passen. Jener erschütternde Vorgang trat nicht als plötzliche Erscheinung vor den Seher, das Wunder wird von ihm selbst auf höheres Geheiß durch die Macht seines Worts vollbracht. 'Ich weissagte wie mir befohlen war und siehe da rauschte es, als ich weissagte, und siehe es regte sich und die Gebeine kamen wieder zusammen, und sie wurden wieder lebendig.'

Auch Castelar hat mit dem Blick des Dichters herausgelesen, dass der Prophet hier von einer erschütternden, sein Ohr wie das Tosen des Oceans bestürmenden Vision heimgesucht werde, aber er macht keinen Versuch sie zu bestimmen[2].

Michelangelo brauchte das Buch des Ezechiel nur aufzuschlagen und er sah gleich im Anfang eine Scene vor sich, die ihn festhalten muste. Es ist die Erscheinung der Herlichkeit des Herrn, *visio similitudinis gloriae Domini* (II, 1), der Cherubimwagen, die Merkabah. 'Im dreißigsten Jahr, als ich mich bei den Weggeführten am Ufer des Flusses Chebar befand, that sich der Himmel auf und ich schaute Gesichte' (I, 1). Es ist seine feierliche Berufung zum Propheten, die diese Theophanie

---

[1] WESSENBERG, Die christlichen Bilder II, 328.

[2] Ezechiel está furioso. Su espiritu lo posee. Habla con sus visiones como si fuera preso de un delirio divino. Mónstruos invisibles deben agitar las potentes alas en su oido, y producir, segun escucha, un bramar tempestuoso como el ruido del oleage oceánico. El viento marino hincha su manto como si fuera una vela. CASTELAR, Recuerdos de Italia I, 111.

bezweckt. Aus ihr stammen die vier symbolischen Lebewesen, die in ältern Darstellungen dem Ezechiel als Attribut beigegeben werden.

Die Erscheinung tritt auf mit allen Schrecken eines atmosphärischen Dramas, mit einem Geräusch 'wie das Brausen großer Wasser, Rollen des Donners und Tosen eines Heerlagers'. Sie kündigt sich an durch einen Sturm aus Mitternacht, — der in dem Schultertuch spielt. In der Ferne aber erscheint sie zuerst wie eine Wolke die Glanz ausstrahlt, mit einem glühenden Feuerball in der Mitte.

> Et vidi et ecce ventus turbinis veniebat ab aquilone; et nubes magna et ignis involvens in circuitu eius: et de medio eius quasi species electri.

Auf diese Wolke sind die Augen des Propheten gerichtet, daher die fast horizontale Gesichtslinie. Denn die Wolke erscheint zuerst noch nahe am nördlichen Horizont. Dahin deutet der Knabe mit der Linken: mit der Rechten aber nach dem Zenith; er will sagen: Was da hinten aufsteigt ist der Herr der himmlischen Scharen. Im folgenden Augenblick wird er den Wagen mit den Lebewesen, den Thron mit der Lichtgestalt Jahves, über der krystallenen Feste des Himmels unterscheiden.

Das ist die äußere räumliche Projection des seelischen Vorgangs: seine psychologische Vorbereitung ist durch jene Rolle angedeutet.

Michelangelo hat also hier das berühmte Gesicht (das Raphael mit Verwertung antiker Theophanien zu veranschaulichen unternahm) nur in seinem Eindruck gemalt. Eine andere Darstellung war an dieser Stelle ausgeschlossen; aber fehlen durfte der höchste Vorgang des Prophetenlebens nicht. Er konnte ja bei allen die seine Bilder zu lesen im Stande waren, voraussetzen dass schon der blose Name Ezechiel zur Suggestion der Vision hinreichen werde. Das gemalte Bild würde auch den Eindruck des Worts (Lowth verglich seinen Stil mit Äschylos) und der Phantasievorstellung doch nicht erreicht haben, denn solche Bilder sind größer für das Ohr als für das Auge. Ganz hat er die nachschaffende Einbildungskraft aber nicht sich selbst überlassen. In der zweiten Erscheinung des Schöpfers an der Decke darüber war alles gethan was die Kunst vermag im Ausdruck allgegenwärtigen allmächtigen Waltens. Denn das ist die Idee der Vision Ezechiels. Die Einheit des Zeit- und Raumlosen — das Ewige — erscheint hier im Bild eines bizarren Nebeneinander: das vielfache Antlitz der Cherubim, die ineinandergestellten Räder die ohne Drehung nach allen Richtungen

rollen, der Belebung dieser Maschinen durch die Augen — was ist das anders als Umschreibung des Unendlichen durch eine complicierte Bildersprache. Ihre Dunkelheit vermehrte das Schauerliche des Gesichts, das die Synagoge (nach Hieronymus) für übermenschlich, keiner Erklärung fähig erklärte. Daher der Zug des Schreckens auf dem Antlitz des Schauenden. —

Der Prophet fällt auf sein Angesicht. Die Stimme spricht: Du Menschenkind, tritt auf deine Füße, dass ich mit dir rede. Und nun folgt die förmliche Instruction für seine schwere, gefährliche und undankbare Mission. Und dies ist das zweite Moment das der Meister ausgedrückt hat, in der unteren Hälfte der Figur und in der Bewegung der rechten Hand. Diese Hand passt allerdings nicht zum Ausdruck des Erstaunens; sie hat die Erklärer verführt, sich den Propheten disputierend, argumentierend vorzustellen. Aber die Verbindung eines heterogenen Nebenmotivs mit dem dominierenden Hauptmotiv ist bei ihm nichts neues. Die Bewegung spricht die Bereitschaft zu hören aus. Denn die ausgestreckte Hand mit der Fläche nach oben (*mano piatta*), bei gesenktem Oberarm und ausgestrecktem Unterarm drückt, für sich allein oder andere Gesten begleitend, bald Bitten und Flehen aus, vom Bettel bis zum Gebet[1], bald (in Verbindung mit Achselzucken) Geständnis des Unvermögens, oder Ergebenheit und Resignation. Dies ist der Sinn der linken Hand Christi in Leonardos Cenacolo, der Madonna in der Pietà. In Ezechiels Fall ist sie das Äquivalent der Worte die in ähnlicher Situation ein anderer Prophet spricht: ‘hier bin ich, sende mich.’

Es sind also dreierlei Actionen in dieser Figur andeutend verknüpft: die längstvergangene des Lesens, die des Auftretens der Erscheinung, und die Annahme der Berufung. Von der ersten ist die Rolle in der linken und das Sitzen geblieben; aber so wie jetzt konnte er lesend nicht dagesessen haben. Indem er sich der Erscheinung zuwandte, und dann aufzuspringen sich anschickte, hat er die beim Lesen zusammengehaltenen oder gekreuzten Beine auseinandergeworfen, wobei der Schwerpunkt nach der rechten Seite hinübergleitet.

Eine kleine Rötelzeichnung (3″ h. 2″ br.) in Oxford (Fisher I, 30) zeigt einen nackten Mann, zwar in Frontansicht (wie Daniel), aber in

[1] G. DE LAIRESSE hat die beiden offenen Hände als Ausdruck des Hülfeflehens und der freiwilligen Unterwerfung: ‘vlak open voor uit steekende’; bei Übergabe des Degens: ‘vrywillige onderdaenigheid’. DARWIN p. 264. JORIO 84. 261.

derselben lebhaften Bewegung vorwärts, und mit dem gleichen Handgestus der Ergebenheit wie Ezechiel, das Gesicht jedoch nach unten gewandt. Diese Skizze scheint der erste Gedanke des Ezechiel; danach wäre also die Bereiterklärung zum Prophetenamt das erste Motiv gewesen, dem dann das Schauen der Erscheinung hinzugefügt wurde, wie beim Jonas der Gestus der Streitrede. Vielleicht schien die Frontansicht nicht passend, weil der Ort der göttlichen Gegenwart der der Prophet sich gegenübersieht, mit dem Ort des Betrachters zusammengefallen wäre. Vorschreiten ist in den Deckengemälden immer der Wandfläche parallel gedacht; bei Frontansicht würde sich der Mann ja in die Tiefe zu stürzen scheinen. Unter dieser Zeichnung steht ein carikierter Profilkopf, den man früher (gegen 1500) setzen wollte. Er hat aber eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Kopf Alexanders von Medici auf Medaillen.

Isaias.

Das auf den ersten Blick befremdliche Gebahren dieses Propheten ist so drastisch motiviert, dass wol Jedermann bald seine Ansicht über die Situation fertig haben wird. Das blaue Buch unter seinem Arm, das er jetzt vorläufig zugemacht hat, regte einen Gedanken in ihm auf, den er tiefer verfolgen will; er verfällt von Nachdenken in Träumen und endlich in Schlaf, aus dem er eben aufgestört wird durch die herbeigeeilten Knaben, die mit heftigen Geberden und flammendem Blick auf ihn einreden, als meldeten sie das Haus brenne.

Das Einschlafen zur Unzeit mag wie bei Homer auch bei Propheten vorkommen, doch erwartet man nicht gerade hier diesen menschlichen Zug. Aber das Aussehen des Mannes passt auch gar nicht zu einem gewöhnlichen Kirchenschlaf.

Auffallend ist wie träge und schwer er auf das Geschrei der Kinder reagiert, deren Aufregung dadurch noch gesteigert wird. Langsam erhebt er den Kopf und wendet ihn halb nach der Gegend, aus der die Stimmen kommen. Der Kopf war wol vorher auf die linke Hand gestützt gewesen, noch ruht der linke Elnbogen auf dem Buch. Der Unterarm aber ist trotz der Wegbewegung des Haupts unverändert in der Luft stehen geblieben, nur die Finger sind einwärts gesunken, außer dem Zeigefinger, der sich ein wenig erhebt, wie beim Horchen, als ob jene Stimmen im Traume, schwach, wie aus weiter Ferne kommend,

zu ihm drängen. Zum Horchen würde auch der etwas geöffnete Mund passen. Aber an den Augendeckelhebern scheinen Bleigewichte zu hängen. Das Auge ist noch in Schlafes Banden, es richtet sich noch auf keinen Gegenstand. In die übrige Gestalt aber ist von jenem Bewegungsanfang noch nichts gedrungen. Er sitzt da wie versteint, die Füße gekreuzt, ohne einen Ansatz seine Stellung zu ändern.

Ist das nun weiter nichts als Versunkenheit in Gedanken? Die Darstellung wäre etwas ungewöhnlich und eine solche Betonung der Schläfrigkeit wunderlich. Es scheint Michelangelo wollte Jesaias im kataleptischen Zustand zeigen. Der Zusammenhang der Katalepsie mit religiöser Ekstase ist bekannt. Oft war es ein Wort von erschütternder Kraft (wie das *Consummatum est* in der Passion) oder der Höhepunkt einer feierlichen Funktion, was den Zustand herbeiführte. Hier würde man an eine Vision zu denken haben. Wessenberg sah den Propheten ‘in himmlischer Verzückung vor Gesichten vom Messias’. Der schlaftrunkene Blick bezeichnet also die Lähmung des wachen Bewustseins beim Aufleuchten des ‘zweiten Gesichts’. Dieser innere Vorgang wird aber durch die malerisch-dramatische Maschinerie nach außen geworfen: der Zuruf der Knaben bezeichnet den plötzlichen Eintritt der Vision auf dem unsichtbaren Schauplatz der Psyche.

Nur oberflächliche Beobachtung konnte den überdieß hier unpassenden, sehr wachen Ausdruck des Stolzes finden, der selbst auf englischen Ruf sich kaum von der Stelle rühre[1].

Man könnte aber wol die Frage aufwerfen, warum der Künstler gerade diesen erhabenen Propheten mit einem solchen immerhin entstellenden Zug verewigen wollte, der doch nur einen ganz vorübergehenden Zustand bezeichnete. Allein der Zug hat auch physiognomischen Wert.

Man hat bemerkt, dass Personen von starkem Innenleben, der Phantasie aber auch des Intellekts, oft diesen schläfrigen Ausdruck haben. Leigh Hunt schildert einmal die ähnlichen Augen des Dichters Wordsworth, die das Bildnis der Maclise-Galerie so treffend wiedergiebt; so

---

[1] So STENDHAL, der hier *majesté terrible* fand: ‘le prophète ... semble ne lui prêter attention qu'à regret’ (Histoire de la peinture 1827). Wol danach NICCOLINI (Opere III 82): Non pensa quell' Isaia, che in maestà tremenda, e quasi perduto negli abissi del divino consiglio, si rimane dal meditare il libro della legge, vi pone la mano a segnarne la carta, e chiamato da un angelo, appena cangia attitudine, e quasi guardargli sdegnasse, la testa verso lui lentamente rivolge?

müsse man sich die Augen eines Ezechiel und Jesajas denken[1]. Lavater bemerkt zu einem Porträt des Savonarola mit solcher Lage der Augenlider: 'ein Gesicht zu Frömmigkeit, Beredsamkeit und Intuition wie gebildet'[2].

Wir bemerken indes im Gesicht des Propheten noch einen andern Zug, der dem der hypnotischen Lähmung eigentlich widerspricht: die Gruppe starker Falten in der Mitte der Stirn bis über die Nasenwurzel hinaus. Man könnte hierin wol den Ausdruck des Ankämpfens gegen den *torpor* finden, und der Bemühung das Bewustsein wiederzugewinnen. Dazu würden die verticalen Falten passen, aber sie sind nur ein Theil der Gruppe. Diese entspricht vielmehr der Umwölkung der Stirn, die Darwin als *the grief muscles* bezeichnet (p. 179 ff.). Sie beruht auf einem antagonistischen Zusammenwirken des *frontalis* der die Stirnhaut in die Höhe zieht und horizontale Falten erzeugt, und des *corrugator* nebst den *orbicularis* und *pyramidalis* der Nase, die die Brauen zusammenziehen und verticale Runzeln hervorbringen; durch das Zusammentreffen beider Contractionen entsteht das schräge Emporstreben (*obliquitas*) der innern Enden der Brauen. In Folge dieser Gegenwirkung ist die Faltung der Stirnhaut sehr stark, in unserm Fall sind es förmliche Wülste. Auch beim Laokoon der für diese Ausdrucksform typisch, ist die Zerreißung der Stirnfläche aufgefallen, so dass es 'unmöglich werde sich von den darunter liegenden festen Theilen des Knochengerüsts genügende Rechenschaft zu geben'[3], was ohne Grund als Übertreibung gerügt wird.

Diesen affektvollen Zug, der nie körperliches sondern stets seelisches Leiden bezeichnet, hat nun Michelangelo mit jenem schlafartigen Sinken der Augenlider verknüpft, eine Combination die er schwerlich je gesehen hat, und nur für eine ganz bestimte Absicht und Situation ersonnen haben kann.

* * *

[1] Certainly I never beheld eyes that looked so inspired and supernatural. They were like fires half burning half smouldering, with a sort of acrid fixture of regard, and seated at the further end of the caverns. One might imagine Esekiel or Isaiah to have had such eyes. W. KNIGHT, Life of W. Wordsworth II. Edinb. 1889. Ch. DICKENS nennt die Maclise-Zeichnung 'exceedingly good, — a man wrapped up in himself, like Buddha'. The Maclise Portrait-Gallery by W. BATES. London 1883. 143. Vergl. JOH. MÜLLER, Physiologie des Gesichtsinnes. S. 277. Ein gesenktes, den Augapfel tief beschattendes oberes Augenlid hat man an mystischen und fanatischen Menschen gesehen.

[2] Physiognomische Fragmente, v. ARMBRUSTER III, 260.

[3] BRUNN, Griechische Künstler I, 489.

Unter den Gesichten im Buch des Jesajas sind zwei bei denen die Frage kommen kann, ob sie dem Maler bei seinem Bild vor Augen geschwebt haben. Das eine empfielt sich auch durch seine poetische Form, das andere durch die hervorragende Stellung im Buche und die Analogie die es zu dem Motiv des vorhergegangenen Ezechiel bieten würde.

Das erste kurze hochdramatisch gefasste Orakel, ein Nachtstück (Kap. 21) gilt jetzt als verfasst in Palästina, damals als der rasche Aufgang der persischen Macht unter Cyrus die Aussicht auf den baldigen Zusammenbruch des chaldäischen Reichs und das Ende der Gefangenschaft eröffnete. Der Prophet, der weiß was ein solcher Zusammenstoß zu bedeuten hat — vor fünfzig Jahren war in einem ähnlichen sein Staat untergegangen — ist durch die Aussicht auf die drohende Wiederkehr solcher Schreckenstage aufs tiefste erschüttert. Er kündigt seine Vision an als eine furchtbare (*Visio dura nuntiata est mihi*), er lässt sie herkommen in einem Wirbelsturm aus der grauenhaften Wüste (*de terra horribili*). Er schildert seinen qual- und angstvollen Zustand, bis zur Verdunkelung des Auges und Lähmung des Herzens. *Emarcuit cor meum, tenebrae stupefecerunt me.* — Das alles soll eben das Ungeheure der Katastrophe bezeichnen; denn er weiß recht wol, dass sie das Signal der Befreiung ist: ‘Jetzt mache ich all ihrem Seufzen ein Ende.’ Er stellt nun einen Wächter auf, der bald das Nahen der persischen und medischen Reiterscharen samt dem Tross des Heeres erschaut und sofort auch, mit Löwenstimme (*et clamavit leo*), den Fall Babylons und den Sturz seiner Idole verkündigt.

Die Kunst mit der hier eine Kette zukünftiger Ereignisse im Bilde eines Vorganges von wenigen Nachtstunden aufgerollt wird, die dramatische Projection von Ahnungen mittelst der Fiction eines aufgestellten Wächters, die ‘Geisterkarawane’ (Cornill), das war wol geeignet, einen Maler zu reizen.

Mehr als ein Zug unserer Figur würde auch zu der Dichtung des Patrioten passen. Es giebt wenig Orakel, die so wie dieses in den Zustand der prophetischen Psyche einführen[1]. Die in ihm geschilderte Angst ist zu lesen in dieser umwölkten Stirn; die ihn

[1] DUHME nennt dieß Orakel lehrreich für das Verständnis der Seherekstase wie kein anderes. (Zu Jesajas Kap. 21.)

umschließende Finsternis in den halbgeschlossenen Augen. Der erhobene Zeigefinger bezeichnet das erste Gewahrwerden der von Norden heranrückenden Heeresmassen, der Windzug der den dunkelgrünen Mantel bläht, das Wehen wie es nach prophetischer Vorstellung die Nähe Jahves, des Geistwesens, verrät. Vor allem, der wiederholte Ruf des Wächters wäre hier umgesetzt in das Geschrei der Knaben; ihr Deuten nach dem Hintergrunde weist den in Palästina weilenden Propheten hin nach dem Schauplatze der Ereignisse hoch oben am Euphrat. Natürlich versinnlicht dieser nächtliche Ruf, der ihn aus seiner Versunkenheit aufschreckt, wieder den plötzlichen, nicht durch bewuste Überlegung vermittelten Eintritt der Vision ins Bewustsein. Eine solche Heimsuchung hat immer etwas schreckhaftes, schmerzliches —

> Wenn der Prophet, ein verzweifelnd Wild,
> Kämpft gegen das mählig steigende Bild.

Es scheint mir indes nicht undenkbar, ja warscheinlich, dass Michelangelo hier eine andere, freilich äußerlich sehr abweichend inscenierte Vision im Auge gehabt habe. Es ist die Theophanie des VI. Kapitels, das die Berufung und Weihe des Propheten schildern soll. Denn dieß erhabene Gesichte, an sich bedeutender als jenes Notturno, muste sich dem Künstler, wenn er an Jesajas dachte, eher aufdrängen, ihn auch dauernder fesseln. Die Schilderung erhebt sich durch ihre Einfachheit und Kürze, durch den Verzicht auf jede ausführliche Beschreibung des im himmlischen Tempel thronenden und ihn erfüllenden Dreimalheiligen, über die achtundzwanzig Verse umfassende Theophanie des priesterlichen Schriftstellers Ezechiel.

Obwol nun freilich deutlich dasteht: Ich sah den Herrn, und hernach, da er als Unreiner zu sterben fürchtet, wiederholt, *Regem Dominum exercituum vidi oculis meis*, so haben die Ausleger doch von jeher, da nach Evang. Joh. I. 18 'Niemand Gott je gesehen hat', dieß klare Wort umgedeutet. Es sind nach Hieronymus die *oculi mentis* gewesen; oder nach Savonarola: es war eine *visione imaginaria*[1]. So denkt sich den Vorgang auch Luther in seiner Paraphrase:

> Jesaja dem Propheten das geschah,
> Dass er im Geist den Herren sitzen sah.

---

[1] Sermone sopra Esaia VI. Prediche. Venedig 1513.

Dieß wäre auch die Annahme des Künstlers. Daher die Schließung der Augen:

Mein äußeres Auge sank,
Mein inneres ward erschlossen.

Das Buch auf das der Prophet sich stützt, weist hin auf seine der Vision vorhergegangene Beschäftigung. Duhme denkt sich, dass Jesajas längere Zeit in Andacht versunken dastand, unbewust sich auf die Ekstase vorbereitend, — da wird ihm das Auge geöffnet. Der Ruf der Kinder ist das sichtbare Symbol des Einbruches der Intuition in den normalen physischen Zustand, die θεῖα ἀπαλλαγὴ τῶν εἰωθότων νομίμων.

Der düstere Zug der Stirn erklärt sich aus der Schrecklichkeit der Nähe Gottes nach alttestamentlicher Denkweise. ʽNiemand wird leben der mich siehtʼ, Exod. 33, 26. Des Propheten erste Äußerung ist ein Weheruf. Und dann war ja die Mission die ihm ertheilt wurde, die niederschlagendste; denn fast völlige Erfolglosigkeit wird ihm in Aussicht gestellt, ja, mit grandioser Bitterkeit, als Zweck seiner Predigt, als Befehl ausgesprochen: ʽVerstocke das Herz dieses Volkesʼ. Was die Zukunft bringen soll, ist die Verödung des Vaterlandes, — nur ein Rest soll erhalten bleiben als Samen besserer Zukunft.

Wird diese Hypothese vorgezogen, so würde die Zusammengehörigkeit der beiden Prophetenbilder — Ezechiel und Jesajas — die sich in dem Motiv der Abwendung von der schriftlichen Urkunde ankündigt — noch enger erscheinen.

In beiden wäre dieselbe Idee dargestellt, erst äußerlich, dann innerlich. Das einemal durch Verlegung des inneren Vorganges in Raum und Sichtbarkeit, und dem entsprechend durch den Ausdruck des wachen Affektes des Erstaunens auf höchster Staffel. Das anderemal durch Andeutung ihres geistigen Ortes, mit realistischer Vorführung des äußeren pathologischen Habitus der Ekstase, des traumartigen Verschlusses des äußeren Sinnes. Den Angelpunkt des Gegensatzes bilden die Augen, bei dem einen im Extrem geöffnet, bei dem anderen fast geschlossen, faktisch außer Funktion. Auf Ezechiel könnte man anwenden was Lichtenberg von Garricks Spiel sagte, ʽer scheine allgegenwärtig in den Muskeln seines Körpersʼ; bei Jesajas ist dieser Einfluss des Willens auf den kleinsten Rest reduciert.

Der in beiden geschilderte Zustand aber ist nach der Ansicht des Orients der den Propheten specifisch kennzeichnende. Dieser Zustand

ist nach Ibn-Khaldoun der einer vollständigen Entrückung aus der Umgebung; dem Profanen erscheint es als Ohnmacht oder Syncope, es ist aber eine Absorption durch das Geisterreich; danach vernimmt er ein Summen von Stimmen, deren Sinn er errät, oder sieht eine Gestalt die Gottes Botschaft überbringt[1]. —

Eine große Zeichnung, in der uns warscheinlich die Urconception des Jesajas erhalten ist, kam kürzlich durch Schenkung Sir Henry Vaughans ins Britische Museum. Sie ist nicht wie die anderen (für Jonas, Libyca) in Kreide, sondern mit stumpfer Feder über einen noch erkennbaren Architekturaufriss aufgetragen. Man unterscheidet noch zwei große Nischen mit ihren Pilastern und Gurten, ein Gesimsprofil. Der Künstler hatte offenbar große Eile, sein Motiv zu fixieren; um es nicht zu verlieren, ergriff er den einzigen Bogen, der gerade da lag.

Übereinstimmend ist die Geberde (nur von der Gegenseite), also die Lage der beiden Arme, und die winkende Bewegung der erhobenen Hand, die Wendung des Kopfes, die aber hier bis zum reinen Profil geht. Die Form des Hauptes hat indes keine Ähnlichkeit mit unserem Propheten; es ist klein und die Züge unbedeutend. Das Auge blickt aufgeregt in die Ferne. Abweichend sind auch Nebendinge: die Hand z. B. ruht statt auf dem Buche auf einem Tischrande (?) mit Decke. Und unter dem horizontalen Unterarme steht die Frontfigur eines nackten Kindes, das sich, augenscheinlich ebenso wie sein Meister durch den Ruf erschreckt, an diesen anzudrängen scheint. Der Rock ist von der rechten Hälfte der entblößten Brust herabgefallen.

Würde diese Zeichnung Jemandem vorgelegt, dem der Jesajas nicht präsent wäre, er würde sie eher für eine Skizze zu den Lünettengruppen halten. Michelangelo hätte also zuerst blos das Motiv des plötzlichen Auffahrens erfasst, ohne die Schlaftrunkenheit oder Katalepsie, und die Rolle des Weckers noch nicht dem Knaben zugedacht.

Die Figur dieses Propheten hat mehr als alle anderen von jeher denkende Besucher wie Künstler beschäftigt. Unter ihnen steht

---

[1] Un signe caractéristique distingue les individus de cette classe: au moment de recevoir la révélation divine, ils se trouvent complètement étrangers à tout ce qui les entoure .... tantôt c'est le bourdonnement de paroles dont elle parvient à saisir le sens; tantôt c'est la figure d'une personne qui apporte un message .... Prolegomènes d' Ibn Khaldoun. Notices et Extraits des Mss. de la Bibl. Imp. XXIX. Paris 1862.

obenan Raphael. Jedermann kann beobachten, welche Wallungen das Erscheinen der Propheten und Sibyllen in seiner Phantasie bewirkt hatte. Die Figur der Sappho ist wol das interessanteste Beispiel der Aneignung eines sehr bestimten, zugleich poetischen und malerischen Motivs; und diese Huldigung erwies Raphael seinem Rivalen an einer sehr auffallenden Stelle. Durch sie erhielt der Parnass den im ersten Plane nicht geahnten Abschluss des linken Vordergrundes; aber dieser Abschluss ist so glücklich, dass kein Mensch glauben würde, es liege hier ein Nachtrag vor. Ja sie ist fast die einzige unter den von der Sistina eingegebenen Figuren, die neben dieser gesehen werden kann, ohne zu verlieren.

Der Angelpunkt des Motivs ist der aufgestützte und erhobene Arm und die leise Fingerbewegung, als Zeichen des Vernehmens einer göttlichen Stimme, die den in dumpfem Brüten befangenen Geist erweckt. Aber an die Stelle des prophetischen Zustandes hat Raphael den dichterischen gesetzt; ein unheimliches pathologisches Rätsel vertauscht mit der holden Träumerei helldunkler Melancholie. Die Bande der Schwermut lösen sich unter den zärtlichen Klängen der apollinischen Violine.

Erythräa.

Hier kommen wir in die Gegend der Decke, wo der Meister im Beginn der Arbeit beschäftigt war. Die zwei nächsten Figuren lassen in der That den frischen Zug des Anfangs spüren. Erythräa und Delphica, blühende jugendliche Gestalten, wie zwei Schwestern, obwol sie ja nicht einmal Stammesgenossinnen sind. Ein glücklicherer Stern hat ihm kaum je gefunkelt in dieser sonst selten berührten Sphäre des weiblichen Ideals, wo Majestät und Grazie sich verschmelzen.

Durch beide weht ein griechischer Hauch, es sind ja auch Griechinnen, — aber natürlich fehlt auch hier nicht ein feiner Kontrast. In der Delphica herscht, bei antikisierender Tracht, der moderne Contrapost, wenn auch verklärt durch Geistesschwung und Anmut. Dagegen erscheint die etwas wunderlich exotisch costümierte Erythräa in einer so vornehm gelassenen, plastisch ruhigen Pose, wie er sie kaum sonst einer Figur gegeben hat. Der Arme würde sich die weißarmige hehre Göttin nicht zu schämen brauchen. Aber die Profillinie ist doch weniger marmorn hellenisch als florentinisch.

Der Eindruck von Action und Beiwerk hat etwas feierliches, fast wie ein Cultusakt. Aber weder der Anzug noch das bequeme Sitzen mit übereinandergeschlagenen Beinen ist liturgisch. Über den Lesepult ist ein blauseidenes, befranstes Tuch gebreitet. Der Knabe bläst die Fackel an, die die nächtliche Lampe entzünden soll. Es sieht aber nicht aus wie die allabendlichen *doctae vigiliae*. Wie anders mutet das Lesen an bei jenen greisen Grüblerinnen, die da sitzen ‘als erfüllten sie Gedanken, über denen Jarhunderte sich brüten ließe’ (Grimm). Die große Wendung des zum Umschlagen der Blätter des Volums ausgestreckten Armes hat etwas solennes. Nur der Kindskopf der im Schatten über dem Buche hervorsieht und sich mit beiden Händchen die Augen reibt, sehnsüchtig nach dem Bette, bringt doch auch die naive Note in diese Feierlichkeit[1].

Michelangelo hat der erythräischen Herophile diesen hohen Charakter wol gegeben, weil er hörte dass sie im Altertum die vornehmste und gefeiertste war. Sie ist auch geschichtlich eine der echtesten; von ihr reden (glaubt man) die ältesten Gewährsmänner der Sibyllenkunde, Heraklit und Plato, die noch keine Mehrzahl kennen. Auch das älteste Sibyllengemälde der abendländischen Kirche, in S. Angelo in Formis, stellt die Erythräerin dar. Ihre Orakel waren es die zur Zeit des zweiten punischen Krieges der Consul Curio aus Erythräa holen ließ. Wichtiger aber war was Lactanz von ihr wuste: dass sie vor allen anderen die Einheit Gottes verkündigt[2]. Die ruhige Klarheit und Simplicität der Gestalt passt zu der erhabenen Idee des Monotheismus. Wol das berühmteste damals kursierende Sibyllenorakel stammte von ihr. Es ist die Akrostichis, die Eusebius, und dann Augustin im Gottesstaat (38, 23) in lateinischer Übersetzung mittheilt. Sie enthält in vierunddreißig Hexametern die Schilderung des Weltuntergangs. Sie steht auch in dem ältesten gedruckten Sibyllenkatalog (Rom 1481). Den Schlüssel geben die Worte ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΕΙΣΤΟΣ ΘΕΟΥ ΥΙΟΣ ΣΩΤΗΡ ΣΤΑΥΡΟΣ. Die Erythräa war mit diesem Kapitalstück bedacht worden, weil sie schon nach den alten Autoren die eschatologische

---

[1] Selten trifft man solche Einstimmigkeit des Eindrucks. ‘Ihre hehre (*grave*) Erscheinung durchstrahlt die glückliche Klarheit einer jonischen Seele’ (OLLIVIER). ‘Sie ist schön wie eine griechische Statue, gedankenvoll wie eine ägyptische Gottheit’ (BLANC). ‘Eine Pallas, warhafter und stolzer (*hautaine*) als ihre Schwester, die Athenerin’ (TAINE).

[2] Omnes hae Sibyllae unum Deum praedicant; maxime tamen Erythraea, quae celebrior inter caeteros ac nobilior habetur. LACTANT. de falsa religione I, 6.

Specialität gehabt hatte; nach dem Zeugnis ihres Landsmanns Apollodor sollte sie den Griechen den Untergang Trojas verkündigt haben[1].

Eine Anspielung auf solche Richtung ihrer Verkündigungen könnte man in einem — sehr kleinen Zuge entdecken, — aber Michelangelo pflegte ja nichts für klein zu halten was zur Sache gehört.

Die gelehrte Frau nämlich, die ihr großes Buch etwa in der Mitte aufgeschlagen vor sich liegen hat, ist im Begriff noch weiter umzuschlagen; fasst aber dabei nicht ein einzelnes Blatt, sondern gleich den grösten Theil der noch übrigen Hälfte. Sie sucht also etwas das am Ende kommt.

Obwol die Sibylle einsam zu denken ist, so legt doch das Hineilen aufs Ende und auch wol der festliche Apparat die Vorstellung nahe, dass der demnächst zu erwartende Moment die Ausstrahlung des neuen Lichtes in die Welt sein werde. Wie wenn es sich handelte um die förmliche Verkündigung der Definition eines Dogmas, über das die Schulen lange gestritten haben und die Weisen endlich ins Reine gekommen sind. —

Das Costüm der äolischen Seherin ist wunderlich und compliciert, von reichem Wechsel in der Farbe. Weiß, blassrot, gelb, grün kommen vor, und blau in kleinen Gaben. Sie trägt eine seltsame, lose aufsitzende Haube von steifem Stoff, fast wie ein Helm, mit Knopf, mäandrisch verziert, von einer Binde umschlungen. Über die enganschließende ärmellose hellrote Tunica, die unter dem Busen mit einem Gürtel abschließt, fällt der weiße Chiton herab. Dieß Leinenhemd, dessen Ärmel bis über die Achsel zurückgestreift sind, hat einen von blauem Besatz eingefassten Ausschnitt unter dem Halse, der durch einen straff angezogenen verticalen Streifen mit dem Gürtel verbunden ist. Auf dem Schoße liegt der gelbe Mantel, unter dem noch das grüne Unterkleid hervorsieht. Es scheint, dass er bei dem späteren Entwurfe der unruhigen Libyca (der Rötelskizze) von dieser ihrer ruhigen Genossin ausgegangen ist. Die vorgebeugte Stellung des Oberkörpers, die Linke am Buch, der herabhängende rechte Arm u. a. sind als Nachklang geblieben.

---

[1] Ja nach der Katastrophe des oströmischen Kaiserreichs fand sich in einer Weissagung der Erythräa von den sechs Altern der Kirche, auf der Bibliothek von S. Giorgio maggiore in Venedig, sogar der Fall Konstantinopels.

Delphica.

Der delphischen Sibylle wird Michelangelo den letzten Platz gegeben haben unter den fünfen, weil er sie für die späteste, jüngste hielt, abweichend von den meisten alten Registratoren, Varro an der Spitze. Was ihm oder seinem Berater hierbei vorschwebte, war vielleicht die seit Herodot und dem platonischen Timäus oft gehörte Rede von der Jugendlichkeit der Hellenen. Die überlieferungsstolzen Ägypter hatten sie überzeugt, dass ihre Erinnerungen von gestern seien. 'O Solon, Solon', sagte der Priester des Thoth, 'Ihr Griechen bleibt stets Kinder, einen griechischen Greis giebt es nicht'.

Während die Erythräa durch ihre eigentümliche Tracht vielleicht als Kleinasiatin bezeichnet werden sollte, hat er sich bei der Delphica augenscheinlich die edle Einfalt des griechischen Geschmacks zur Richtschnur genommen. Wie steht der graublaue Schleier mit seinen simplen Falten ab z. B. von den subtilen Verschlingungen der persischen Collegin! Das grüne Kleid, ähnlich dem ärmellosen dorischen Chiton, wird durch zwei Gürtel zusammengeschnürt; der obere gehalten von der großen Goldagraffe unter der linken Achsel. Darin erinnert sie an die schlanke Sibylle Ghibertis (in der dritten Nische der obersten Reihe). Der weite Mantel wallt vom Hals bis zum Knöchel, in einer großartigen Bogenlinie. Sein blaues Zeug wird jedoch nur über der Schulter sichtbar, von da ab und über dem Schoß wird die Futterseite von Goldstoff herausgekehrt. So ruht die Gestalt wie in einem goldenen Halbmond. Man nannte die Delphica im Altertum auch Artemis. Er hat sie ferner ausgezeichnet durch die reine Frontansicht des Antlitzes, — das 'Antlitz der Majestät' — mit dem großen Blick der hochaufgeschlagenen Augen in die Ferne, am Betrachter vorbei.

So einfach, klar, ja leicht die Geberde der Delphierin erscheint, man kann sich durch einen Versuch überzeugen, dass sie nur durch eine plötzliche Bewegung entstehen und nur für einen Augenblick festgehalten werden konnte. Die Lage des überschneidenden Armes, die Wendung des Kopfes und seine Aufrichtung in senkrechter Achse ist nicht ohne Anstrengung auszuführen. Aber man ändere etwas hieran, man gebe z. B. nur dem Hals die bequemere schräge Profilwendung nach links, und der ganze Reiz ist hin.

Wir denken sie uns noch eben in den Inhalt jener Rolle versenkt, so wie sie noch jetzt dasitzt, gekrümmt, fast hockend, der rechte

Unterarm nachlässig auf dem Schoße ruhend. Die Gruppe der Knaben gehört noch in diesen vergangenen Augenblick. Der eine hält vielleicht das aufgeschlagene Buch, in das er forschend hineinblickt, für sie bereit; von der Ablenkung der Meisterin hat er nichts bemerkt. Ist sie aus ihrer Muße durch einen Ruf aus der Ferne abgezogen worden und wendet nun Kopf und Augen nach der Seite, aus der er erschallt? Indem diese beweglichen Theile dem Impuls folgen, voraneilend den trägeren Massen des Körpers, die in der bisherigen Lage verharren, ergiebt sich auf natürliche Weise der Contrapost. Sie wirft nun die Rolle die sie mit beiden Händen ausgebreitet vor sich hielt, mit einer raschen Bewegung des linken Armes zurück. Denn die Rolle bläht sich nach vorn. Dieser der Richtung des Auges nach rechts entgegenlaufende Gestus ist ein überaus wirksames Motiv; die Durchkreuzung seiner Horizontale mit der verticalen Linie des Hauptes blitzt gleichsam aus der noch in lässiger Curve der Haltung verharrenden Gestalt hervor.

Das stoffliche Motiv der Delphica wäre also verwandt dem der ekstatischen Propheten Jesajas und Ezechiel, die ja auch durch einen Ruf von ihren Büchern abgezogen werden. Auch hier sieht es nicht aus wie eine Störung der 'Fülle der Gesichte', etwa durch einen Orakel suchenden Fremden. Denn man könnte wol denken, sie hole für einen solchen Pilger die Rolle hervor. Aber dann würde sich ihr Blick dieser Rolle zukehren.

Vielmehr: der Geist ist über sie gekommen[1], sie wirft den Apparat des Lesens und Suchens von sich, des Gottes voll bewegt sie bereits die Lippen, aus dem Inneren heraus den Strom begeisterter Worte zu entfesseln. —

Das Motiv der Bewegung hat Michelangelo, wie es scheint, öfter beschäftigt; aus Zeichnungen zu schließen, von denen eine freilich für einen anderen Stoff bestimmt war. Die Kreidezeichnung der Uffizien (Braun 185) zeigt das Haupt eines jungen Weibes mit phantastischem Kopfputz und ähnlich aufgeregtem Blick, nur in der Note schmerzlichen Unwillens, dessen Veranlassung auch angedeutet ist. In einiger Entfernung hinter ihr erscheint, leicht skizziert, der Kopf eines Mannes, der ihr einen wütenden Blick zuwirft. Man könnte in diesem weiblichen

[1] 'La tête regarde l'avenir ou semble écouter une voix mystérieuse'. So characterisiert die Sibylle der christlichen Ikonographie BARBIER DE MONTAULT, Iconographie II, 84.

Kopfe das unedlere Modell der Delphica vermuten. Es ist ein Rundkopf mit großen Augen und kurzer breiter Nase[1].

Dagegen mutet die Frau der rätselhaften Zeichnung in Oxford (Braun 73) an wie eine Vorläuferin. Übereinstimmend sind in dieser mit breiter heftiger Feder skizzierten Figur das gekrümmte Sitzen, der auf dem (höher aufgesetzten) Beine ruhende Arm, die Kopfwendung und der Seitenblick in die Ferne, nur dass dieser, ebenso wie der offene Mund, unverkennbar Schrecken und Angst ausdrückt (*a sudden alarm*). Die Finger der über das Knie hinausragenden Hand sind wie krampfhaft gekrümmt. Aber ganz eigen ist: sie drückt mit der leider nur durch einige wilde Striche angedeuteten Rechten das herabhängende Kopftuch an die Brust, es derart anziehend, dass das linke Auge und die Hälfte der Stirn zugedeckt wird. Es ist ein auch bei einem der Verdammten des Jüngsten Gerichts vorkommender Zug: der Widerstreit von Furcht und Anziehung gegenüber dem Schreckhaften. Ist es Kassandra, die die verabscheute Warheit sehen und sagen muss?

Wäre diese Zeichnung eine Studie zur Delphica, so würde die Conception freilich bis hier zur Sistina einen gründlichen Läuterungsprocess durchlaufen haben. Eine Beimischung von Schrecken lag auch im Staunen des Ezechiel; aber eine Wiederholung dieses Motivs konnte den Meister schwerlich reizen. In jenem ekstatischen Propheten war der Eintritt des visionären Zustandes nach seiner Außenseite dargestellt, nun sollte endlich, nahe dem Schlusse, das geistig freie Element zum Ausdruck kommen. Denn dem Glauben ist ja der prophetische Zustand doch nicht Lähmung, sondern Steigerung der psychischen Potenz, nicht Verdunkelung, sondern Erleuchtung, der Prophet ist ein höherer Mensch, kein abnormer Sonderling. Die scheinbare Vergewaltigung ist nur das unerwartete Aufsteigen des eigenen Geistesinhaltes aus dumpfem Unbewustsein in die Klarheit des Wortes. ‘Des Menschen Freiheit ist seine Abhängigkeit von Gott’.

Mit anderen Worten: die Ekstase wird hier zur Begeisterung. Zu ihrem Träger hat er ein Weib erwählt; ihm gab er die höchste Funktion, die gotterfüllte Rede. Die Erkenntnis des Weibes ist intuitiv, und deshalb war sie vorausbestimt zum Symbol intellektueller Mächte.

---

[1] Auch bei der später gemalten Frau der Lunette links, bezeichnet JOSIAS, ist ein Anklang an die Delphica. — Die Weimarer Kreidezeichnung ist eine mittelmäßige Copie mit fadem Gesichtsausdruck.

Dass er die Griechin zu dieser Rolle erkor, mag mit dem humanistischen Cultus des Hellenentums zusammenhängen. Sie hauste ja im Heiligtum des Gottes, den auch Dante beim Eintritt ins Paradies als Helfer anrief:

> O buono Apollo, all' ultimo lavoro
> Fammi del tuo valor sì fatto vaso
> Come dimandi a dar l'amato alloro. (Parad. I, 13.)

Dieser Dantische *buon Apollo* erinnert uns an die Dichtkunst. Im dichterischen Zustande kommt am meisten von den im Phaedrus als *mania*, also unfrei und abnorm wenn auch göttlich, klassificierten Zuständen, das freie geistesklare Element zur Geltung. Hier trifft sich merkwürdig, dass auch bei den Alten die delphische Sibylle als Erfinderin des epischen Verses bezeichnet wird. Und umgekehrt hat Raphael seiner Poesie als Spruch das *Numine afflatur* beigesetzt, das Vergils Schilderung der Cumäischen Sibylle entlehnt ist: *Afflata est numine quando iam propiore Dei* (Aen. VI, 50). Wie nahe liegt es da, bei dem Windzuge, der den Mantel unserer Sibylle anschwellt wie ein Segel und ihre Locken wie Meereswellen kräuselt, an dieß Numen zu denken. Auch die Eiferer für Trivialität haben das zugegeben. Hier begegnet sich also die hellenische Vorstellung mit der hebräischen. ‘Die wahre Poesie ist eine natürliche Art der Prophetie’, lehrte Hamann.

Nur darin bleibt die Delphica doch ein ganz anderes Wesen als die bewunderte Poesie der Stanzen: sie ist eben mehr als eine Allegorie, die ihren Sinn erst empfängt durch die Symbole und Täfelchen, die sie uns in anmutig edler Pose zu präsentieren hat. Die Sibylle Michelangelos spielt keine Rolle, sie erlebt etwas, und ihr ist es sehr ernst damit: durchbebt von dem vernommenen Rufe, mit Leib und Seele hinaufgerissen in ihre Schauung, ist ihre ganze Gestalt eigentlich nur diese geistige Energie. Ja, ein schmerzlicher Zug der weitgeöffneten Augen, ein banges Athmen des Mundes ist noch geblieben als Nachklang von dem Schrecken des ersten Gedankens, den jene florentiner Zeichnung bewahrt hat. Es sieht nicht aus, als erwarte sie eine heitere Botschaft.

Joel.

Die zwei letzten der Propheten und Zwölfe sind nach Inhalt und Form der Motive einfach und klar. Zwei alte Männer, Leser, ohne Andeutung eines besonders erregten Augenblicks, contrastiert durch reine Front- und Profilansicht. Beider Haupt ist beschneit, doch sind sie nicht gleichalterig. Der eine ein Greis mit völlig kahlem Kopf (der einzige Kahlkopf hier) und langem Prophetenbart; der andere an der Schwelle des Alters, bartlos. Sie scheinen derselben Wurzel entsprossen. Im Oxforder Skizzenbuche (T. 7. 3a Fisher) kommen mindestens drei kleine Bisterzeichnungen einer Frontfigur vor, die ein großes offenes Buch mit beiden Händen vors Antlitz bringt und zugleich auf das hocherhobene linke Knie stützt. Einmal legt sie sogar beide Arme über das Buch und vergräbt das Gesicht hinein. Dann aber misfielen wol diese breit vor die Gestalt geschobenen Buchdeckel, und so spaltete er die Figur in zwei: eine Frontfigur mit schmalem Papyrus, eine Profilfigur mit aufgeschlagenem Volum.

Die beiden Kinderpaare — sie nehmen sich wie Schüler aus: Prophetenschüler — bringen Leben hinein. Für beide sind dieselben Modelle benutzt. Die des Zacharias, brüderlich verschlungen, dem Meister über die Schulter spähend, und ebenfalls im Profil, verfolgen aufmerksam und lautlos die Umdrehung der Blätter. Die des Joel sind im Wortwechsel begriffen. Der zur Rechten hat Arm und Zeigefinger wie befehlend oder verweisend ausgestreckt nach dem Kameraden, dem er etwas laut zuruft. Dieser wendet den Kopf halb nach ihm hin, sieht aber unter sich, wie bei einem Verweis. Er hält ein offenes Buch. Vielleicht hat er den Meister gestört durch lautes Lesen; vielleicht war ihm das vorwitzige Hineingucken in die heiligen Bücher verboten. Das könnte eine Anspielung auf das Geheimnisvolle, Esoterische ihres Inhaltes sein.

Die Akte beider Propheten scheinen also kaum Anhalt zu Vermutungen zu geben. Eher zu der Frage: Warum hat er gerade sie aus der Reihe der zwölf kleinen ausgewählt? Was bedeuten sie an diesem Punkte der Folge, — die er doch kaum nichtssagend abschließen durfte. Die Gründe für ihre Wahl könnten nur im Inhalte ihrer Bücher, in gewissen Sprüchen gesucht werden, die sich aber zu bildlicher Andeutung nicht eigneten. Aber schon ihre Namen mochten den Eingeweihten an

dergleichen Kernsprüche erinnern. Auf dieß associative Element muste ja bei allen mehr oder weniger gerechnet werden.

Joel ist ein mächtiger, stark durchgearbeiteter Kopf von tief ernsten Zügen. Die Jahre haben ihre Spuren eingegraben, aber es sind nicht Runzeln des Verfalles oder verwüstender Leidenschaften, sondern geistiger Arbeit. Dazu passt die mächtige Stirn mit der Denkerfalte. Die glatte Fortsetzung ihrer Wölbung ohne Absatz bis zur Höhe des Schädeldaches giebt ihr den Schein übermäßiger Höhe. Anderwärts würde man in diesen durchwühlten Zügen die einsame Kopfarbeit des Gelehrten vermuten. Niemand würde stutzen, wenn er unter einem solchen Kopfe den Namen eines florentinischen Humanisten fände. Gewis ist es ein Porträt. Doch bemerkt man besonders um den Mund auch ein emotionelles Element, etwas von den Thaten und Leiden, zwischen denen das ethische Pathos des Propheten schwingt. Den ruhelosen Lebenslauf eines Kämpfers, eines πολύτλας, der dieß Antlitz ausgemeißelt hat. Die dichten kurzen Haarlocken, scharf umrissen wie Löwenkrallen, erheben sich gleich Flammen um die hohe Stirn.

In der Anordnung des Anzuges ist eine gewisse Sorgfalt zu erkennen, die auf einen bedächtigen Mann von strenger Ordnungsliebe schließen lässt. Der Rock, in hellem Lilaton, ist von einem weißen Gürtel umschlossen, um den Hals grün gesäumt; man bemerkt zwei goldene Ösen im Zeug, durch die ein Band geht, das den Spalt unter dem Halse zuschnürt[1]; ein blaues Band läuft über die Brust. Der schwere Mantel, sorgfältig auf dem Schoße zusammengelegt, ist über Arme und Schultern so zurückgeworfen, dass er die Figur wie ein roter Saum umrahmt.

Die Reden des Joel geben sich bekanntlich als veranlasst durch eine unerhörte Heuschreckenplage. Das treue und anschauliche Doppelgemälde wird jetzt allgemein als nicht symbolisch genommen, obwol die Apocalypse des Johannes ein Nachbild in ihre Zukunftsvisionen verwebt hat. Aus dieser augenblicklich grauenhaften, wiewol vorübergehenden Calamität macht nun Joel, in einem späteren Lesern befremdlichen Gedankensprunge, ein Vorspiel demnächstiger göttlicher Eingriffe grösten Maßstabes. Es sind kurze klassische Sprüche, selbst wie Posaunenstöße, sie hallen fort durch die Jartausende: — vom finsteren

---

[1] Die Figur die dieses Schneidermotiv macht, kommt als Ornament vor am Fuß des Sarcophags Julians von Medici, unter einem Widderschädel.

Tage des Herrn, — von der Ausgießung des Geistes über alles Fleisch, dem Texte des Petrus für seine Rede am Tage der Gründung der Kirche. Vor allem aber das Wort vom Rechtsstreite Jahves mit den Völkern im Thale Josaphat (Dante Inf. X, 11). Wellhausen nennt ihn Joels Erfindung. Von ihm stammt die noch herschende Vorstellung des Orients von dem in diesem Thale localisierten Weltgerichte. — Auf Grund solcher geflügelten Worte hat man das Buch Joel 'ein Compendium spätjüdischer Eschatologie' genannt.

Diese einfach großen Worte hätte also dieser Mann mit dem tiefdurchfurchten Gesichte gefunden, — in langem Sinnen, im Miterleben der Volksgeschicke, — wie Perlen die die Brandung ans Ufer wirft; nun hat er sie aufgezeichnet und überblickt sie, wie gebannt von der Wucht dieser Worte. Und die Ankündigung des Gerichts, dieß letzte Thema prophetischer Verkündigung, passte gewis an diese Stelle, an den Schluss der Prophetenreihe.

Doch scheint diese Beziehung zu allgemein, und das Gericht ist auch von anderen Propheten verkündigt worden.

Da die Heuschreckenplage Joels, wie gesagt, jedem der nicht unter dem augenblicklichen Eindrucke solchen Schreckens stand, ein wunderliches, ja fast kindisches Vorspiel des Weltendes dünken muste: so hat die Nachwelt sich bald gewöhnt, sie symbolisch zu deuten. Hieronymus hielt die vier seltsamen, vom Propheten eingeführten Heuschreckennamen für Bezeichnungen der Weltreiche, deren Heerscharen der Zorn Gottes im Laufe der Jarhunderte über das heilige Land hinjagte. Wirklich waren jene gefräßigen Orthopteren zu solchen Symbolen wie geschaffen. Ihre dichtgeschlossenen Horden, ihr plötzliches Auftreten, die Wüste die sie hinterließen, und selbst ihr bizarres Rüstzeug — waren das nicht die Merkmale jener asiatischen Invasionen? *Describitur impetus Chaldaeorum.*

In den vielumstrittenen Worten von 'Dem aus Norden' — *et eum qui ab Aquilone est, procul faciam a vobis* — fand man eine Bestätigung dieser Deutung. Denn die Heuschrecken kommen nicht aus Norden; aber aus dem Norden kommt alles Unheil. *Ab Aquilone exardescunt mala super omnes habitatores terrae.* (Jerem. 1, 14)[1].

Kant eröffnet seine Religionsphilosophie mit den Worten: 'Wir

---

[1] So noch SAVONAROLA in den Noten zu seiner Handbibel: 'Eum qui ab aquilone, i. e. Assyrium et Chaldaeum, vel Daemonem'.

leben jetzt in der letzten Zeit und der jüngste Tag und Weltuntergang ist vor der Thür. Dieses 'Jetzt' aber ist so alt als die Geschichte'. In der That, alle Gläubigen haben in den Prophetien stets nur die Not und Hoffnung ihrer eigenen Zeit gelesen, die historischen Absichten waren ihnen immer nur gelehrte Curiosität. Und das ist ganz in der Ordnung. Die Worte der Propheten beleben sich erst, man empfindet ihre Warheit, ihre Göttlichkeit, wenn man sie zu Schlüsseln der eigenen Zeit macht, zu Aufschriften ihrer Triumphbogen oder Schandsäulen. Unter dem Schatten der großen Ungewitter der Geschichte leuchten sie auf in übernatürlichem Lichte, als göttliche Signatur der Ereignisse.

In den Zügen Carl VIII von Frankreich und Ludwig XII hatten sich zum erstenmale wieder seit mehr als zwei Jarhunderten fremde Kriegsvölker über Italien ergossen; das war auch 'ein Geschehen, von dem die Söhne ihren Enkeln erzählen' konnten (Joel I, 3).

Der erste, mit unbändiger Gewalt den Papst Julius II beherschende Vorsatz war, die dem Staat der Kirche von Usurpatoren und ländersüchtigen Staaten entfremdeten Städte zurückzufordern, *reintegrar Sacra Chiesa*[1]. Für diese seine Ehrensache hat er die Kriegsfackel entzündet, zunächst den Venezianern die Mächte Europas auf den Hals gehetzt. Wo aber hätte er ein passenderes Motto für diese seine Situation finden können als in dem Worte Joels:

> Congregabo omnes gentes, et deducam eas in vallem Josaphat, et disceptabo cum eis ibi super populo meo, et hereditate mea Israel, quos disperserunt in nationibus, *et terram meam diviserunt.*

An dieß Wort aber dachte Jedermann bei der Figur Joels, der auch sonst nichts von ihm wuste; es wurde im Mittelalter seinem Bilde beigesetzt[2]. Bei dieser Action wird Jahve als Feldherr in seinem Hauptquartier Zion gedacht, von wo er sein Kommando brüllt (das hebräische Wort wird vom Donner und vom Löwen gebraucht). *Fulminat*, 'er wettert', schreiben die Gesandten, wenn sie des Papstes Auslassungen über äußere Politik berichten[3]. Man nannte ihn den 'weißen Löwen'.

---

[1] Marin Sanudo zum 6. Dec. 1503.

[2] Athosbuch III, 16. — In einem Gemälde der Kathedrale zu Cambrai vom Jahre 1404 stand neben Joel:

In valle Josaphat judicabit omnes gentes.

[3] Ce terrible Pontife qui semblait avoir fait du Vatican une espèce de Sinaï, d'où il ne parlait qu'en s'accompagnant de foudres et d'éclairs. Rio, L'art chrétien IV, 321.

Dieser Zorn wurde dann nach einer anderen Richtung abgelenkt, seit die Besetzung Genuas durch Ludwig XII im Juni 1506 in dem Ligurer das schlummernde Nationalgefühl geweckt hatte, und danach auch der abenteuernde Kaiser sich seine Krönung in Rom und noch verwegeneres in den Kopf setzte, und Julius vernahm, dass der spanische Ferdinand mit den Franzosen über seine Absetzung verhandelt habe. Sein Grimm entbrannte um so heftiger, da er selbst es gewesen war, der die Fremden nach Italien gebracht, *fatal instrumento de' mali d'Italia*, so nennt ihn Guicciardini. Seitdem aber erklärte er, *che'l vol esser bon Italiano* (Marin Sanudo, 15. Februar 1508); und als der Marchese von Mantua gefangen wird, wirft er sein Barett zu Boden und lästert den heiligen Petrus. 'Die Barbaren aus Italien!' wird nun sein Wahlspruch, wegen dessen ihm alles was er gesündigt verziehen worden ist. Das ist 'der von Norden'.

Ist es gestattet an Ahnungen zu glauben, so möchten wir die ernsten Augen des Propheten und Patrioten, in dem langen Papierstreifen den er entrollt und durchfliegt — wie eine Depesche vom Kriegsschauplatze — auf der damals begonnenen und von nun an unabsehbaren Kette von Leiden verweilend denken, die Italien beschieden waren; das alte Thema Dantes:

Ahi serva Italia, di dolore ostello! (Purgat. VI, 75.)

Zacharias,

der späteste Prophet der Zeit nach, erscheint hier im Bilde als Senior dieses Siebenerausschusses. Sein langer weißer Bart fällt in weichen Strähnen gerade herab; nicht ohne Mühe (nach der Stirnfalte und den hochaufgezogenen Brauen des großen Auges) sucht er blätternd in dem Buche, das er nahe vors Gesicht bringt. Die Figur ist, ähnlich seiner fröstelnden Altersgenossin, der Persica, in einem Rock und Mantel von ungewöhnlicher Weite begraben. Dieser gelbe Rock mit blauem Stehkragen und der hell graugrüne Mantel von starkem Zeug sind in wenige, aber große Falten geworfen. Ihre scharfen Schatten bei heller Haltung der Flächen geben der massigen Profilfigur besonderes Relief.

Dieser Zacharias entspricht wie kein anderer der populären Vorstellung vom Typus des Propheten: Prophetenbart, Prophetenmantel (den

sich Elisa vom scheidenden Elias ausbat), Prophetenalter, bis auf das Merkmal das die bösen Buben von Bethel dem Elisa nachriefen (2. Könige II, 23). Dafür fehlen auch hier Andeutungen eines bestimten Vorgangs.

Die kirchliche Ikonographie stellte ihn dar als jungen Mann; aber das hohe Alter passte zur Dunkelheit seiner Orakel, denn Zacharias gilt für den dunkelsten im Prophetencanon. So nennt ihn Hieronymus, der sein Studium mit dem Dunkel der Wolke vergleicht in die Moses am Sinai eintrat. Das Alter neigt zu andeutender, rätselhafter, bildlicher Ausdrucksweise.

Die Form der Gesichte des Zacharias ist neu: einzelne Symbole werden ihm vor Augen gestellt: Gestalten und Scenen, Natur- und Kunstgebilde, Thiere und Geräte; auf seine Bitte giebt ihm ein Engel die Deutung. Die Knaben, die so scharf in sein Buch hineinsehen, als ob sie ihn von Blatt zu Blatt begleiten wollten, könnten hier diese Nachhülfe des himmlischen Dolmetschers symbolisieren. Das greisenhaft hastige Blättern (*furia del cercare*, sagt Vasari) kann das Suchen im Labyrinth dieser Orakelsammlung anzeigen: *Labyrinthios patimur errores*, *et Christi caeca regimus filo vestigia*, klagt der Kirchenvater Hieronymus.

Zacharias ist also der letzte unserer Prophetenreihe, aber der letzte wird hier zum ersten, der Zeit der Ausführung nach, und auch durch die sicher auszeichnende Stelle über der Eingangsthür der Kapelle. Hat er diesen Platz zufällig erhalten? Und wenn mit Absicht, was konnte gerade auf ihn führen, der sich selbst den 'früheren' (*priores*) Propheten fast wie ein Epigone gegenüberstellt? An messianischen Stellen fehlt es freilich nicht, wie die vom Evangelisten Matthäus beim Einzug des Heilands angeführte: 'Siehe dein König kommt zu dir'; und die rätselhafte von dem erstochenen Propheten (XII, 10), die das vierte Evangelium im Lanzenstich des Longin erfüllt sah.

Auch hier aber scheinen aktuellere Gedankenverbindungen gewaltet zu haben, die freilich wieder aus dem Bilde allein nicht zu ermitteln sind.

Der Zweck von Zacharias' Auftreten, der Inhalt seiner Reden war die Förderung des von der neuen Colonie in Jerusalem unternommenen, vielfach gehemmten und angefochtenen Neubaues des Tempels. Ein Tempel wird ihm deshalb auf mittelalterlichen Darstellungen als Attribut gegeben. *Zacharias propheta la edificatione del tempio*, sagt Savonarola

in der 33. Fastenpredigt über Zacharias (1495)[1]. Dieß war die brennende Frage des jungen Staates; darauf beruhte die Zukunft, ja der Fortbestand der unter so niederschlagenden Verhältnissen wiedererstehenden Religionsgesellschaft. Unaufhörlich ist er bemüht, den schwachen Mut anzufeuern.

Bald soll das große Werk der Davidide Serubabel, bald der Messias (*Oriens*, Spross) ausführen. 'Die Hände Serubabels haben dieß Haus gegründet und seine Hände werden es vollenden' (IV, 9). *Ecce Vir Oriens nomen eius . . . . aedificabit templum Domino* (VI, 12). 'Vor ihm wird der große Berg zur Ebene werden (IV, 7), dass er den Schlussstein ausführe unter dem Geschrei *Glück zu! Glück zu!*'.

Diese Stelle passte, wie der Text einer Einweihungspredigt, über den Eingang der Kapelle, die der Oheim des Papstes gebaut und die nun eben durch diese Gemälde auf des Neffen Geheiß den letzten Schmuck erhielt. Noch näher aber lag für den damaligen Römer die Deutung auf das gröste und kühnste Bauunternehmen Julius II: den Neubau der Vaticanischen Basilica Constantins. Ihren Grundstein hatte er am 18. April 1506 gelegt, zwei Jahre vor dem Beginn dieser Gemälde.

Die neue Peterskirche stand jetzt unter allen — friedlichen — Unternehmungen des Papstes obenan. Selbst der Widerstand den das Projekt anfangs aufgeregt, und die zeitweilig ratsam befundene Verdeckung der wahren Absicht hatte seinen Eifer nur noch heißer entzündet. In den Stanzen Raphaels erschien ihr Inneres, in idealer Fassung, von Bramante wol selbst gezeichnet, wie ein Triumphthor, ein Propyläon jener tektonischen Verherlichung des Papsttums und seines gegenwärtigen Vertreters.

Die Stelle des VI. Kapitels, wo die Tempelvollendung dem Messias vorbehalten wird, steht in der Erzählung von den zwei Kronen, die der Prophet aus dem Gold und Silber der so eben von babylonischen Juden nach Jerusalem gebrachten Weihgeschenke verfertigen lässt. Diese Kronen waren nach der warscheinlichsten Erklärung der (später absichtlich veränderten) Stelle bestimt für den weltlichen und den geistlichen Herscher der Colonie: den Davididen Serubabel und den Hohenpriester Josua, die beide nebeneinander thronen und einträchtig regieren sollen.

---

[1] Prediche de fra hieronymo sopra Amos propheta. Venetia 1528. Fol. 164. Comincia Zacheria propheta. Vom zukünftigen Papst Fol. 188 und 238.

Die kirchlichen Ausleger stellten natürlich neben den historischen Sinn die messianische Deutung: die Vereinigung beider Würden in Christus, der auf königlich-priesterlichem Throne sitzt. Und wer konnte damals diese Rede von den zwei Kronen und der Eintracht ihrer Träger lesen, ohne an Verhältnisse der christlichen Welt zu denken!

Vor dreizehn Jahren hatte Savonarola auf der Domkanzel in Florenz bei derselben Stelle das Papsttum seiner Zeit aufs Tapet gebracht. In den Predigten der letzten Monate von 1494 und den Fastenpredigten von 1495 hatte er das Buch des Zacharias zu Grunde gelegt, weil der Neubau des Tempels die Erneuerung der Kirche, das Thema dieser Predigten, bedeuten sollte. In der Harmonie der beiden Kronen schien ihm die Wiederherstellung der Eintracht Christi und seines zukünftigen Stellvertreters verheißen. Aber des Frate Verlangen nach dem 'guten und heiligen Papst' der Zukunft, seine Überzeugung, dass dessen Erscheinen schon vorbereitet sei, verdichtete sich in seinem Geiste zu einer Offenbarung, einer Vision. Er hatte, so versicherte er am Donnerstag nach dem fünften Sonntage in den Fasten, diesen Zukunftspapst und Nachfolger Alexander VI wirklich gesehen — im Geiste natürlich — es war keine ihm bekannte Person, aber er würde ihn erkennen, wenn er ihn sähe, ja abbilden, wenn er ein Maler wäre. Freilich seinen Namen wisse er nicht, noch von welcher Nation und aus welchem Lande er stamme. Aber er werde den Neubau des Tempels vollbringen, das heißt die *renovatione della Chiesa* (188), und die ihr folgende Bekehrung der Welt, sogar der Türken. Seine Mitra werde nicht aus Edelsteinen sondern aus guten Menschen bestehen. Später kommt er noch einmal auf diese Vision, die viel von sich reden gemacht, zurück; er wiederholt nun ausdrücklich, der Hohepriester Josua bei Zacharias sei der fragliche Papst: *Questo è quello pontefice nuovo, che io ti dissi.*

Nun war freilich Julius II, (wenn man auch davon absieht, dass zwischen ihm und Alexander die siebenundzwanzig Tage Pius III Piccolomini liegen) nichts weniger als ein 'guter und heiliger Papst' im Sinne des Priors von San Marco. Immerhin war sein Trachten das Interesse nicht mehr des Hauses, sondern des Kirchenstaates, dessen Rechte zu wahren er als seine höchste Pflicht betrachtete. So konnte man, nach den Cybo und Borgia, sein Regiment als Anbruch besserer Tage ansehen.

Und was die zwei Kronen betrifft, so war wol kaum je ein Papst in so eminenter Weise auch König gewesen wie dieser Wiederhersteller

des Kirchenstaates für Jarhunderte. Wie dem auch sei, jedenfalls konnten die Cortigiani sagen, dass der neue Prophet von Florenz und Italien im Buche des Propheten Zacharias seine Erscheinung gelesen habe. Zufälliger Weise steht unter dieser bärtigen Greisenfigur die Eiche der Rovere, bekrönt von den Schlüsseln Petri und dem Triregno. Und Hieronymus hatte den Namen des Tempelerbauers, *Zemah*, *Oriens*, erklärt durch ἀνατολή, *vel* ἀναφύη, *sive* βλάστημα, i. e. *germen*, *quia ex se repente succrescit.* Auf einer Medaille Julius II steht rückseitig um das Wappen die Devise ETSI ANNOSA GERMINAT.

In diesem letzten der Propheten würde also, freilich nur für einen kleinen Kreiß Eingeweihter und Gläubiger erkennbar, eine ähnliche Beziehung entfernter Vorzeit auf die Gegenwart vorliegen, wie sie in Raphaels Stanzen augenfällig, mit einer etwas hofmännischen Dreistigkeit zu Tage tritt. Je mehr man den Schleier dieser, in ihrem hochidealen Wert gewis unanfechtbaren Schöpfungen lüpft, zeigt sich, wie oft vorübergehende und schon nach wenigen Jahren nicht mehr verständliche Einfälle hier im Spiele gewesen sind[1].

Noch eine andere Anspielung auf die Grundsteinlegung der neuen Peterskirche ließe sich beibringen, wenn zu dem Kopf des links sitzenden Joel wirklich Bramante gesessen hätte, wie ein Verehrer dieses Baumeisters vor Jahren warscheinlich zu machen suchte[2]. Dieser unverkennbare Bildniskopf erinnert allerdings etwas an die bekannte Medaille, noch mehr freilich an den Archimedes in Raphaels Schule von Athen. Der Einfall, übrigens im Geschmack der Zeit und des Vaticans, könnte nur im Kopfe Julius II entstanden sein, der auch allein im Stande gewesen wäre, von Michelangelo dieß Opfer seines Grolls zu erlangen. Die Feindschaft beider Männer, vor und nach diesem Zeitpunkte, erweckt allerdings Bedenken. Aber zwischen der Intrigue von 1506 und der von 1511 kann ja eine Waffenstillstandspause gelegen haben.

---

[1] MONTÉGUT kam durch ganz andere Gedankenverbindungen auf eine ähnliche Deutung. 'De même que Jonas est le symbole de la personne du Christ, Zacharie est la figure vivante de son église ou, pour être plus précis encore, de son vicaire sur la terre, c'est-à-dire le souverain pontife même.' Revue d. d. m. T. 85, 936. 1870.

[2] H. v. GEYMÜLLER in der römischen Zeitschrift 'Bonarroti'.

* * *

Gruppierung der Propheten.

In der Anordnung der 343 (7×7×7) Figuren der Decke bemerkt man eine Neigung zu paarweiser Zusammenstellung, vornehmlich freilich in der figürlichen Decoration der Umgebung der Hauptfiguren, im Anschluss an die fingierte Architektur. Dabei wechselt das Verhältnis von Gleichheit und Gegensatz in den Paaren entsprechend ihrer Rangordnung. Die baulich funktionierenden marmornen Kinderpaare behersch die reine Symmetrie des Spiegelbildes. Man kann sich durch Versuch überzeugen, dass sogar derselbe Carton für beide gedient hat, vermittelst einfacher Umdrehung. Auch die Bronzeakte sind, wenn auch nicht alle in strenger Weise, nach diesem Schema gestellt. In den Sclaven, die sich auf den Schemeln über jenen Pilastern zu schaffen machen, ist die Gegenüberstellung wechselvoll variiert: die am östlichen Anfang überwiegende Symmetrie macht nach Westen hin mehr und mehr dem Kontrast Platz.

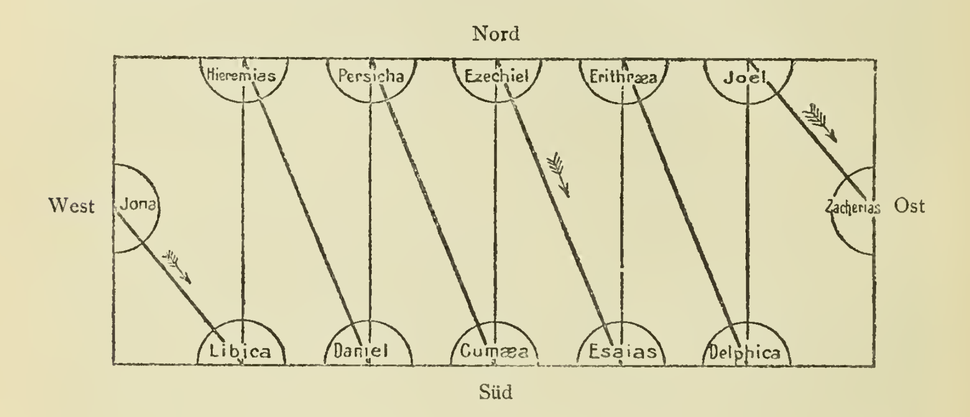
Aber mit dem Schritt von diesen namenlosen Wesen zu den geschichtlichen Persönlichkeiten verschwindet auch die Differenzierung durch blos äußerliche Formeln, mit der man freilich früher auch da oft allein gearbeitet hatte. In den Familiengruppen der Stammtafel ist dem Zufallspiel des Lebens volle Freiheit gelassen, obwol die stereotype Anordnung der Ehepaare einen Rest von decorativem Formalismus bewahrt.

Nur auf dem allerhöchsten Punkte dieser Gestaltenhierarchie kehrt das Spiegelbild noch einmal wieder, hier aber als Symbol der Idee des Ebenbildes (S. 41). Um in den Tafeln daneben in freier Symbolik auszuklingen: in der Verknüpfung von Schuld und Strafe am Schicksalsbaume; und in der Bezeichnung göttlicher Allgegenwart im zweiten Schöpfungsbilde.

Symmetrie scheint völlig ausgeschlossen bei den grösten Figuren, den Vertretern des Geisteslebens. In den Propheten und Sibyllen wird die Persönlichkeit so übermächtig, dass sie zur Einzigartigkeit, Unvergleichbarkeit und somit zu völliger Isolierung führen muste. Die Sclaven rufen sich zu und beobachten ihr Thun; kein Prophet deutet durch Wendung oder Blick an, dass er von seinem Nachbar wisse. Sie sitzen da wie die Heiligen in ihrem Eremo der Thebais. Wie Fixsterne, die durch Fernen geschieden sind, wo die Attraction erlischt. Ihre

Anordnung im ganzen scheint sich auf die Abwechslung der Geschlechter an Nord- und Südseite zu beschränken. Aber zwischen den sich gegenüberstehenden Paaren von Seher und Seherin ist irgendwelche sachliche oder malerische Beziehung der Motive nicht erkennbar.

Dennoch drängt sich auch hier, wie der Leser bei der Beschreibung bemerkt haben wird, eine Folge verwandter Paare auf. Nur sind sie räumlich durch die schräge Gegenüberstellung eher versteckt, und deshalb übersehen worden. Auch hier ist das Verhältnis von Ähnlichkeit und Gegensatz wechselnd; von Ost nach West sinkt die Schale des Gegensatzes. Die Zusammengehörigkeit der beiden greisen Propheten Joel und Zacharias, noch mehr der alten Sibyllen, doch auch der



anmutig feierlichen Erythräa und Delphica ist einleuchtend. Dagegen überwiegt die Differenz bei Jesaja und Ezechiel; zwar ist die stoffliche Grundidee dieselbe, aber die äußere Erscheinung so abweichend wie möglich. Bei Jeremias und Daniel liegt das Band ebenfalls mehr in der Idee, in dem Zusammenhang ihrer Prophetien von Untergang und Wiederherstellung. Am stärksten schwillt der Gegensatz an in der Vereinigung des Propheten Jonas und der Sibylle; doch fehlt auch hier das verbindende Element keineswegs (S. 98).

Je mehr man diese Paare betrachtet, werden sich auch die Merkmale echter Pendants zeigen. Warum aber hat sie der Maler durch seine Anordnung zerrissen? Vielleicht eben weil ihm Verbindungen zwischen den Propheten überhaupt nicht passten. Er wollte jeden isolieren und isoliert betrachtet haben. Gegenstücke waren also gar nicht geplant; sie sind ihm gleichsam unter den Fingern entstanden. Der letzte Grund

ihrer Entstehung liegt in der Psychologie des Schaffens, bei dem ja das Gesetz des Kontrastes eine, nicht genug beachtete, Rolle spielt.

Die künstlerische Arbeit der Characteristik, indem sie alle Elemente einer Gestalt in bestimter Richtung specificiert, löst eine complementäre Tendenz aus: das vollendete Bild lässt den Reiz zurück, ihm ein Gegenbild zur Seite zu stellen, wo alle Züge des sich gleichbleibenden Grundmotivs in eine andere Tonart umgeschrieben sind.

Die von uns gewählte Reihenfolge wird noch überzeugender, wenn man andere Zusammenstellungen versucht. Man kann die Zwölfe in einer umlaufenden Linie betrachten, von Zacharias oder Jonas beginnend, wie meist geschehen ist. Dieser Gang aber würde der Analogie aller übrigen Reihen widersprechen. Oder in gerade gegenüberstehenden Paaren (Knackfuß); endlich in unserer Zickzacklinie, aber in anderer Richtung, von Jonas statt zur Libyca zu Jeremias übergehend und mit Delphica und Zacharias endigend.

Für diesen Weg spräche der Parallelismus mit der Folge der Stammbaumbilder. Deshalb wollte ihm Carl Budde, mit dem ich diese Frage erörterte, den Vorzug geben. Aber in allen diesen Fällen ergeben sich keine guten Paare: wir bekommen etwa Gegensätze aber kein Band der Übereinstimmung. Meist fallen sie völlig auseinander.

Die Beziehungen der zwölf Figuren scheinen jedoch mit dieser paarweisen Folge noch nicht erschöpft. Es fehlt nicht an Zusammenhängen sachlicher und formaler, successiver und simultaner Art zwischen den Paaren, durch die sie sich zu einem gegliederten Ganzen ordnen. Erinnert man sich an die kirchliche Vorstellung des Prophetentums als messianischer Verkündigung, wo sich die lichte Gestalt des Messias auf dem dunklen Grunde der Not, der Idolatrie, der Zerstörung des Gemeinwesens erhebt, so versteht man, warum die Reihe mit dem Symbol von Untergang und Wiedererstehen beginnt (Jonas), dem sich der Prophet der Klage (Jeremias) und der Versiegler der Aufschlüsse über den letzten Triumph des Gottesreiches (Daniel) anschließt. In der Mitte vergegenwärtigen Jesajas und Ezechiel den psychologischen Höhepunkt des Sehertums, und neben diesen Propheten der Theophanie stehen die heidnischen Wahrsagerinnen mit ihrem mühsamen Schürfen nach Geheimnissen uralter Orakel. Am Schlusse erhebt sich dann in einer Art Entschädigung das Weib zur Trägerin des inspirierten, göttlichen Zustandes, während die Namen der zwei letzten Propheten

Ausblicke auf die Geschicke von Theokratie und Tempelbau in diesen letzten Zeiten eröffnen.

Dabei ist doch auch die Rücksicht auf die Harmonie des gleichzeitigen Gesamtüberblickes nicht außer Acht gelassen. So steht z. B. in der Mitte der Südseite die hocherregte Gestalt des Ezechiel, umgeben von den beiden gelassenen Profilfiguren der Erythräa und Persica, dem Leser Joel und dem in Brüten versunkenen Jeremias. Wogegen an der Nordseite diesen Mittelplatz die regungslos in ihr Buch vertiefte Cumäa einnimmt, zwischen vier Figuren von äußerlich und innerlich aufgeregtem Gebahren.

Typus und Individualität.

Man pflegt die Schöpfung von Typen als den Grundzug von Michelangelos Darstellungsmethode des Menschen zu bezeichnen. 'Seine Gestalten', sagt Lübke[1], 'verschmähen das individuell characteristische und erheben sich durch Macht des Ausdrucks und Größe der Bildung zu den mächtigen Typen von Gattungsmenschen'. Man liest von einer 'akademischen Abwesenheit der Individualität, die ihn zu Michelangelo gemacht'. 'Er verallgemeinerte seine Gesichter', sagt Symonds[2], 'indem er aus verschiedenen Typen eine ideale Gussform der Züge zusammensetzte... In allen seinen Werken (ausgenommen den vermeintlich dramatischen) ist der Character einem studierten Ideal der Form geopfert, wenigstens im Gesicht'. Doch eben dem Gesicht, 'der Krone der menschlichen Gestalt' und dem Hauptsitz des persönlichen Wesens, soll er nur einen untergeordneten Platz angewiesen haben.

Bei diesen entschiedenen Sätzen hatten die geistreichen Männer wol unsere zwölf Propheten und Prophetinnen vergessen. Sie sind eine der höchsten Leistungen in Versinnlichung jener farbigen Brechung des Willenstrahls[3], die wir Character nennen. Ein Typus besteht ohne Zweifel in einer Summe physiognomischer Merkmale, und typisch nennt man einen Kopf, wenn die außerdem vorhandenen persönlichen Züge belanglos sind oder fehlen. Typen von Philosophen, Propheten, Aposteln kennt Jedermann aus Raphaels, Tizians, Rubens Werken. Man versuche es, solche durchgehende Typenelemente, in Proportionen, Zügen,

---

[1] W. LÜBKE, Michelangelo-Album 36.

[2] SYMONDS, The life of Michelangelo I, 263.

[3] JEAN PAUL, Vorschule der Ästhetik.

Temperament, Ausdruck aus den sistinischen Propheten zu sammeln. Nicht zwei Köpfe wird man unter einen Hut bringen können. Dagegen spricht aus jeder Einzelheit die Absicht, die historische Person mit allen der Kunst verfügbaren Mitteln zu einer nicht nur großen und lebendigen, sondern auch individuellen Erscheinung zu bringen. Dieß ist auch gelegentlich anerkannt worden. Henke findet die Zwölfe 'jeden für sich höchst individuell characterisiert', Burckhardt 'vollkommen und sehr mächtig individuell in Zügen, Gestalt und Tracht'[1]. Ist Michelangelo hier etwa aus dem Character gefallen? Aber gleich darunter trifft man in den Ahnenreihen ein Gegenstück: Characterköpfe, deren Buntheit nichts zu wünschen übrig lässt. Nur sind diese dem Leben entnommen, jene als führende Geister, ihrem durch Schriften gekennzeichneten Character, frei nachgeschaffen. Hatte er nicht das Aussehen derselben Person, wo sie in derselben Historie wiederholt auftrat, dem wechselnden Zustand gemäß verändert, sogar die Stammeltern der Menschen und den unwandelbaren Schöpfer. Daher war auch das Gesicht bei ihm die erste Idee, denn es ist der Hauptsitz der Besonderheit. 'Keiner macht den Körper so beharrlich dem Ausdruck des Gesichts entsprechend. Ohne das Gesicht ist die Bewegung nicht verständlich'[2].

Platner konnte also mit Recht verallgemeinernd sagen: 'seine Gesichtsbildungen seien viel individueller als die idealen Bildungen der Alten', besser wol: der Griechen. Denn man kann hier einen uralten Zug italischer Kunst im Gegensatze zum Hellenentum wiederfinden. 'Der Mensch', sagt Theodor Mommsen[3], 'auch der gröste und herlichste, blieb dem Italer doch immer der Sterbliche, und steigerte sich nicht wie dem Griechen in sehnsüchtiger Erinnerung und liebevoller Pflege der Überlieferung im Geiste der Menge zum göttlichen Heroen'.

Wie war es aber möglich, den wirklichen Sachverhalt so zu verkennen? Nun, man konnte sich da freilich auf ihn selbst berufen. Denn hat er nicht unter seiner Würde gehalten, Bildnisse zu malen? *Aborriva il somigliar al vero.* Und wenn er in Mußestunden seine Gedankenspiele der conventionellen Metrik und Phraseologie petrarchischer Reime anpasste, da sprach er gar von der *forma universale* und von der Schönheit die von da oben komme, und verhängte seinen Bann über die die das Schöne zu den Sinnen herabziehen.

---

[1] J. BURCKHARDT, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien, S. 211.

[2] E. J. POYNTER, Ten Lectures on art. London 1879.

[3] MOMMSEN, Römische Geschichte I, 147.

Aber wenn er malte und meißelte, dann lautete es anders. Wenige Künstler haben ein so entschiedenes Gefühl besessen von der Mannigfaltigkeit der Natur und der Pflicht der Kunst, es ihr auch darin nachzuthun. Tadelte er nicht Dürers Unternehmen, weil ein Canon der Freiheit der Natur widerspreche? Der praktische Blick Vasaris fand in seinen Werken immer als leitende Maxime die *varietà*, die Flucht vor Langeweile, das *fuggire la sazietà*. Das sind triviale Recepte, aber dahinter liegt doch der Gedanke: dass die gestaltende Kraft sich nicht eher Ruhe gönnen darf, als bis sie zur individuellen Differenzierung vorgedrungen ist. Und es ist ihm gelungen, selbst, wie hier, in Stoffen die von jeher zu typischen Formen verleitet haben, selbst bei Wesen, denen man es ansehen sollte, dass sie einer fernen Vorwelt angehörten: er hat ihnen eine Persönlichkeit verliehen, neben der selbst die Wirklichkeiten derer verlieren, die der Gegenwart und Natur einen Spiegel vorhalten wollten.

Wir zweifeln auch, ob Michelangelo dem vorhergegangenen Jarhundert die Signatur des echten Individualismus zugestanden haben würde, obwol er der Schüler Ghirlandaios war, dessen *similitudini vivissime* gerühmt wurden. Die Pfadfinder der neuen Zeit scheinen diese ihre Vorgänger in einem etwas anderen Sehwinkel betrachtet zu haben. Leonardo wird ganz eifrig, wenn er von den Malern spricht deren Gesichter 'Schwestern' scheinen, die den Typus der eigenen Gestalt wiedergeben, oder wenn er Mittel gegen den Misbrauch solcher Atelier- und Schultypen mitzuteilen für nötig hält. Jene waren glücklich und interessant in Bildnissen; wir Spätgeborenen betrachten mit Entzücken ihre liebenswürdig naive Belebung alter Geschichten durch Einführung ihrer Gönner, Vettern und Nachbarn, ihrer Lapo und Bindo; aber wo sie die Natur im Stiche ließ, in der Wiedererweckung bedeutender, geschichtlicher Charactere, versagte ihr Genie.

Die Gewandung der Propheten.

'Michelangelo ist ein Mann über alle Vorstellung groß und ungeheuer, und gerade dadurch so groß, dass er nichts für klein hält was zur Sache gehört; wohingegen die Neueren aus Sucht nach großem Stil alles für zu gering halten und gerade dadurch in die allerkleinste Manier verfallen.'

Die Richtigkeit dieser Bemerkung Friedrich Overbecks, gemacht

einen Monat nach seiner Ankunft in Rom (1810), ist nirgends so einleuchtend wie im Punkt der Gewandung.

Als unanfechtbares Zeugnis seiner Wertung der Gewandung und ihrer Kleinigkeiten steht vor uns die Summe von Erfindungen, in Façon und Wurf, die er an sie gewendet hat, der Wechsel der Motive, die Herablassung zu solchem Bettel wie Säume, Fransen, Troddeln, Knöpfe, Ösen und Schnüren, Taschen und flatternde Tücher. Er macht sich zum findigen Schneider und Coiffeur; das wäre eine Narrheit, wenn er nicht ein Element des Ausdrucks darin gefunden hätte. Niemand wuste so gut, dass Nebensachen sich für Vernachlässigung rächen. (Wie haben die Gestalten des größten deutschen Malers unter der Last seiner Draperien gelitten!) Wenn er einmal auf Kleider sich einließ, was hier unvermeidlich war (der eine fast unbekleidete Prophet, Jonas, ist auch der würdeloseste), so musten sie als begleitendes Instrument, und so liebevoll wie ein Instrument behandelt werden. Statt wie sonst, Beschwerungen der Figur und Schranken der Bewegung zu sein, sollte das Nachzittern der Innervation in ihnen fühlbar werden.

Vasari hat das noch verstanden. Er vergisst neben der *aria del viso* nicht die *acconciatura del capo*, neben den *attitudini varie* die *bellezza* und das *abbigliamento di panni*, als ob beides gleichwertig wäre. Jedermann ist überzeugt, Michelangelo habe sich nur widerwillig zu dergleichen herabgelassen und die Kleider immer als leidigen Zwang empfunden. ‘Wo ist der Narr’, soll er später einmal gesagt haben[1], ‘der einen menschlichen Fuß nicht für edler hielte als den Schuh, und die Haut für schöner als die Schafwolle seiner Kleider?’ Und danach müste er das Wertmaß der Draperie in der Durchsichtigkeit des Nackten gesehen haben.

So dachten die Tractatschreiber jener Zeit, und danach schufen sich die Maler eine ideale oder Scheindraperie[2]. Man sah den ‘Griechen und Römern’[3] jene Gewänder von dünnem Stoff ab, die den Formen wie nass ankleben, oder ihnen durch Einwickeln und virtuoses Umwerfen sich anschmiegen; und wo Zephyr[4] als *deus ex machina* sie

---

[1] Francisco de Hollanda, Dialogos (ed. Vasconcellos) S. 16f. Raczinsky S. 40.

[2] Tanto sono belli i panni, quanto formatamente senza impedimento alcuno si veggono sotto loro ignudi: sopra i quali si compone *una forma d' habiti all' arbitrio degl' artefici* con molti varij abbigliamenti. Disegno del Doni. Vinetia 1549. f. 16.

[3] Lionardo, Trattato IV, p. 265.

[4] L. B. Alberti, De Pictura. Basil. 1540, 87. Doni a. a. O.

dem Leibe andrückt und ihn umflattern lässt, um dem Zug der Schwere entgegenzuwirken und ihm den *spirito* zu geben. Diese Ateliertracht widerstrebte Michelangelos Sinn für Warheit und Phrasenhass. Auch geht da der Schein des Zufälligen verloren, der ein Merkmal guter, warscheinlicher Draperie ist.

Michelangelos Gewänder pflegten früher auch bei denen die für den 'großen Stil' Verständnis beanspruchten, wenig Gnade zu finden. Man vermisste darin 'Noblesse und Grazie'. Seine Gewänder (hört man noch neuerdings) folgen entweder den Formen wie eine Haut, oder sie verstecken die Gestalt in aufgeblähten Massen ohne Sinn. Man kann freilich nicht erwarten, dass Michelangelo, wenn er den Schneidern ins Handwerk pfuscht, vor Schneidern Gnade finden werde. Man muss sich auch hier darein finden, dass er seine Sprache nicht ohne Willkür und Gewalt gebraucht. Aber dessen kann man sicher sein, dass auch seine Grillen ihre Absicht haben, nichts vorkommt das mit dem Hauptmotiv der einzelnen Figuren außer Zusammenhang stünde.

Für die Individualisierung ist die Gewandung das Tüpfelchen auf dem i.

Man stelle sich vor, er hätte die Propheten in eine Toga gesteckt und die Sibyllen als Musen drapiert: der Individualisierung wäre der Nerv durchschnitten worden. Denn eine allgemeine Draperie (wie sie sonst nach akademischem Recept Heroen und Heilige für die Ewigkeit anzulegen pflegten) verbreitet Einförmigkeit und Leere auch über Züge und Geberden. Ein warnendes Exempel geben jene gefeierten Bildnismaler, die bei aller Treffsicherheit, in Pose und Costüm der Convention opferten: ein nivellierender Schleier überzieht den Character. Deshalb sagte Ingres, der Porträtist müsse individualisieren bis auf den Rockkragen.

Die Aufgabe war nicht so einfach. Die Bekleidung muste stimmen zu der Vorstellung des Propheten, ein Zug des heroischen und altertümlichen durfte nicht fehlen, und auch vom Original, vom genialen Sonderling muste etwas darin sein, aber immer gleich weit vom Bizarren wie vom Trivialen. Alles was an die Gegenwart erinnerte, die *pazze invenzioni degli uomini* nennt es Leonardo, wäre vielleicht beides gewesen. Historische Treue kam natürlich nicht in Frage; Orientalisches, wie es bisher oft vorkam, hätte sie eben zu Türken und Mohren gemacht; alles archaistische hätte er nicht als Kunst anerkannt. Zu der erhabenen Größe dieser Seher passte auch nicht (so wenig wie bei Göttern und

Helden) die Belastung mit reichem Schmuck und Prachtstoffen, woran sich die Vorgänger erfreut hatten.

Von den allgemeinen Insignien des Standes nahm Michelangelo (außer Buch und Rolle) den Prophetenmantel. Dieser Mantel gab die Würde und die Simplicität von Kontour und Masse; ein Element des Kontrastes, in Faltenmotiven, Gewebe und Farbe. Von leichterem Stoff, in langen ungebrochenen Curven fallend, dient er dem Ausdrucke der Bewegung[1]; auf die Schulter zurückgeworfen, lässt er den Oberkörper frei. Hier erscheint die Gestalt umschlossen von dem anliegenden gegürteten Ärmelrock von dickem Zeug, der sich hergiebt zu den lebhaften, oft heftigen Bewegungen der Arme. Überall bevorzugt er die *panni sodi* vor den *panni sottili*, weiche, dicke, markige Wollzeuge. Denn jene anklebenden und nachschleifenden, geradlinig fallenden dünnen Stoffe passten mehr zum Feierlichem in Stand und Bewegung.

Die Anpassung geht aber nicht blos auf Stand und Geschlecht, auch auf Person und Situation, nicht blos auf Ruhe und Bewegung, sondern ebenso auf Alter, Temperament und Affekt. Die Gewandung verstärkt und betont in unberechenbarer Weise den Eindruck den wir von diesen Menschen empfangen. Die Funktion der einzelnen Gewandstücke, besonders des Mantels, das Mehr und Weniger der Umhüllung der Gestalt ist zunächst bedingt durch den Gegensatz von Ruhe und Bewegung.

Wo die Situation auf lebhafte Bewegung führt, wird der Mantel bei Seite geworfen, er hängt an der Schulterkante und scheint im Begriff herabzugleiten (Daniel, Ezechiel). Wie ausführlich ist das tumultuarische des Moments bei der Libyca veranschaulicht!

Dagegen ist der beliebte Zug des windgeschwellten Mantels oder Halstuches nur bei dreien angewandt: Ezechiel, Jesajas, Delphica, wo dieser Luftzug die Nähe des göttlichen Geistwesens andeuten sollte. Wenn hier der symbolische Windstoß die Inspiration ankündigt, so herscht bei Zuständen innerer Sammlung die Windstille des Zimmers.

Das hohe Alter braucht tüchtige Umhüllung, besonders wenn die dauernde Unbeweglichkeit des Lesens die Wärmeerzeugung herabsetzt. Zacharias und die Persica, die Senioren des Vereins, sind förmlich

---

[1] LOMAZZO, Idea del tempio Cap. XIII stellt beide Manieren gegenüber, der ‘panni che paiono attacati ai muscoli’ und ‘der via più gagliarda, e terribile, sicchè i panni con due falde ravvolgono tutta la figura’.

begraben in ihren weiten Röcken. Der Mantel ist bei solchen ruhigen Zuständen zusammengefaltet über den Schoß gebreitet, er würde, wenn sie aufstünden, herabgeworfen und dann aufgerafft werden (Joel). Um den Oberkörper, über den Schultern und an den Armen ist er dann nur wie ein schmaler farbiger Rahmen sichtbar. Personen die in einem mysteriösen Vornehmen begriffen sind, Leser sonst völlig unzugänglicher Religionsbücher kann man sich nur verhüllt vorstellen. Die Beispiele lockerer Bekleidung finden sich bei den jüngsten, Jonas und Libyca.

Wenn für das Alter, die Einsamkeit und die Trauer Schlichtheit passt, so wird da wo ein feierlicher Akt, eine Verkündigung sich vorbereitet, für ernsten, seltenen Schmuck gesorgt. So bei der Erythräa. Nur Ezechiel erhielt ein orientalisches Costüm, als vornehmer Mann von priesterlichem Geschlecht und Verfasser eines Gesichts in orientalisch-dunklem Stile.

Bei Jeremias sind alle Motive bestimt durch den Grundton der Trauer. Überall Einfachheit und Schwere. Der Mantel ist blos in schmalen Streifen angedeutet. Statt seiner ist der gelbe Rock über den Schoß gebreitet, er dient zum Auflegen der Arme. Wie die Pose, in der Vorbeugung, dem den Arm belastenden Haupt, der herabhängenden Linken durch den Zug der Schwere bestimt ist: so klingt die verticale Linie noch nach in dem langen weißen Bart, ja bis in die Falten der Tunica.

Außer den Röcken der Propheten werden bisweilen auch gewisse, Künstlern oft beschwerliche Theile des Körpers zum Beiwerk gerechnet. Welches Licht kann auf religiöse Autoren von ihren Füßen fallen! Und doch hat er sich die Mühe genommen, siebzehn bloße Füße zu zeichnen. Drei blos sind versteckt hinter dem gefälligen Mantel und nur vier beschuht. Meist in verkürzter Vorderansicht und alle in den ihm eigenen kurzen Proportionen. Diese End- und Stützpunkte des Körpers hielt der Bildhauer zur lebendigen Auffassung auch der bekleideten Gestalt für unentbehrlich. Bei Seitenwendungen der Figur sind sie weit auseinander gerückt, bei lebhaftem Schwung auf die Zehen gesetzt; bei Schwermut und Träumerei gekreuzt.

Warum hat allein der Jeremias Stiefel? Aber alle die anderen sitzen in ihrem Wohnzimmer oder Tempel; er allein irrt unstet umher ohne Stadt, Tempel, Vaterland. Auf heiligem Boden zieht man auch die Schuhe aus (Exod. 3, 5). Der Prophet wandelt in profanierten Ruinen.

Die Hände sind alle vierundzwanzig da, aber nur drei mit mimischer Action betraut. Man erinnert sich hier der sechsundzwanzig Hände in Leonardos Cenacolo; in diesem Gemälde der Hände sprechen sie fast alle. Der Cicerone nannte diese Zwölfe Vorbilder aller Männlichkeit.

Solche ‘schöne Männer’ fehlen bei Michelangelo; was bei Jünglingen passte, deren Verdienst persönlich impulsive Hingabe des Glaubens war, eignete sich wenig für einsame, auf sich allein stehende Kämpfer. Aber auch kaum einmal findet sich der jüdische Typus, an dessen Schroffheiten Leonardo sich erfreute. Denn das hätte zerstreuend gewirkt. Die Propheten Israels durften nicht an die Gestalten des Ghetto erinnern, die erst die Greuel des christlichen Mittelalters geschaffen hatten.

Der langgelockte Haarschmuck (bei Leonardo sechsmal) fehlt ganz. Er kennt nur die kurzen Locken mit scharfer Spitze, in der Jugend wie Eberzähne, weicher und voller im Alter.

Sine capellis nulla voluptas. Sinnenzauber aber war bei Sibyllen nicht am Platze, er wäre hier phrasenhaft gewesen. Es entsprach dem kirchlichen Anstandsgebot (1. Corinth. XI), ‘dass der Mann der da betet und weissagt, das Haupt unbedeckt, die Frau in gleichem Falle es verhüllt haben soll’. Dank dieser apostolischen Vorschrift ist mit den sarazenischen Turbanen, den romantischen Helmen und spitzen Judenhüten gründlich aufgeräumt. Der Kopfschmuck der Frauen ist ihrem Alter angepasst. Die greisen Sibyllen tragen ein künstlich wie nach einer kabbalistischen Formel verschlungenes Kopftuch; die Delphica hält auch hier auf griechisch reinen Geschmack, die Erythräa trägt eine gewis von ihr selbst erfundene Haube; bei der Libyca sind die Haarflechten mit verarbeitet. Aber jungen Weibern ohne weiblichen Reiz hätte sogar Warheit gefehlt: die herlichen Arme in großer Bewegung sind seine triumphierende Note.

VIERTES KAPITEL.

LUNETTEN STICHKAPPEN ZIERFIGUREN.

Der Stammbaum.

Keine Abteilung des großen Werkes ist von jeher, bis etwa vor einem Menschenalter, flüchtiger gesehen, weniger studiert worden. Die Beschreibungen pflegten sich mit der Angabe des Titels zu begnügen. Man erhielt keinen Wink, dass der Künstler dem das Buch gewidmet war, sich hier von einer ganz neuen Seite zeige; dass er als einsamer Pionier ein Gebiet betrete, das in seinem Jarhundert, besonders in Italien, eine terra incognita war, dass hier ein Schatz höchst eigentümlicher Beobachtungen des häuslichen Zusammenlebens der Leute seiner Zeit und Umgebung niedergelegt sei.

Ungünstige Lage, verwahrloster Zustand, schlimmes Licht, das Sehen zu einer Marter fürs Auge machend, kamen hier zusammen. Man wendet sich ihnen gewöhnlich zu, wenn die Kraft der Aufmerksamkeit an den oberen Reihen verbraucht ist. Die graphischen Wiedergaben waren besonders ungenau, in den ältesten des Adam Scultor sind die Motive oft ganz willkürlich verändert. Wenn aber der Verstand sich lange vergebens mit Entzifferungsversuchen abgearbeitet hat, so springt die Phantasie ein und souffliert ihre Hirngespinste. Man hatte ja die Idee, und konnte daraus folgern was hier gemalt sein werde. Passte etwas nicht, so beruhigte man sich mit der bekannten Dunkelheit und Launenhaftigkeit des Meisters.

Jene Idee war die Sehnsucht nach dem Messias; wir werden also hier 'Gefühls- und Stimmungsmalerei' haben, Michelangelo wird der Maler der 'Welt des Gemütslebens'. Ein geistreicher Literarhistoriker meinte, er zeige sich da als den grösten jener Künstlernaturen, die Schiller treffend die sentimentalischen genannt habe.

Zwischen der Enthüllung der Deckengemälde am 14. August 1511 und dem Beginn dieser Lunetten lag eine Pause. In diesen Zwischenakt

fiel der angebliche Versuch Bramantes, Michelangelo die Beendigung zu Gunsten Raphaels zu entziehen. Es wäre dies für ihn eine ebenso empfindliche wie unverdiente Kränkung gewesen; und nach seinem beispiellosen Erfolg ein kaum glaublicher Akt bis zu Bethörung blinden Hasses. Die Thatsache scheint nach dem Bericht über die Selbstvertheidigung Michelangelos vor dem Papste zweifellos; die italienische Künstlergeschichte ist leider nicht arm an dunklen Punkten dieser Art. Zur Entlastung des Architekten der Peterskirche könnte man Michelangelos anfänglichen Widerwillen gegen die Arbeit anführen, vielleicht — mochte man denken — geschah ihm damit ein Gefallen. Warum sollte er aus der Bemalung der Kapelle ein Monopol machen? Sie schien bestimt, sagt Wilson, dass ihr alle die Grösten nach und nach ihr Bestes widmeten.

Nun aber scheint in jener Pause der Künstler ein anderer geworden zu sein. Schon die breite, flüchtige Manier fällt auf, die Beschränkung auf die gröberen Züge. Doch auch der Inhalt ist grundverschieden. 'Der starke Wind hat sich gelegt.' Nach der übermenschlichen Anspannung im Ersinnen jener schaffenden, kämpfenden, ringenden Götter und Menschen, senkt der Genius der Ruhe seine Schwingen, wir fühlen die Rückkehr zum Einfachen, zur menschlichen Mitte, ein Adagio von Abendstimmungen, bis zu Ermattung und Schlummer. Nach jenem Zwiegespräch mit den auf den Zinnen des Weltalls ragenden, an die Zeiten sich wendenden Geistern, die Herablassung zu den dunklen, namenlosen Niederen.

Diese Bilder haben ein realistisches Gepräge, es fehlt nicht an Spuren trockenen Humors. Vasari rühmt die Mannigfaltigkeit der Physiognomien, Trachten, Attitüden. Gedanken, Idealen Körper schaffen, das erhöht und entflammt den Geist; Beobachtung ist beruhigend, kühlend. Zeiten behaglichen Lebensgenusses lieben solche Existenzbilder. Es sind mehr gefundene als geschaffene Menschen und Scenen, nur in der starken Fundamentierung ihres Baues, in der physisch reichen Ausstattung erweisen sie sich doch als zur michelangelesken Menschenrasse gehörig.

Der Gang seiner Erfindung bewegt sich also in einem Antiklimax; wenn es nicht geschrieben stände, dass die *teste e faccia* seine letzte Arbeit waren, man würde darauf schwören, dass er hier angefangen habe. Aber es ist ganz gewis, dass die Motive dieser Figuren gleichzeitig, oft an demselben Tage mit jenen oberen entstanden sind: das

Oxforder Skizzenbuch zeigt die ersten Keime von Propheten-, Schöpfer-, Sclaven- und Ahnenfiguren durcheinander.

Aber auch die räumliche Form, der tektonische Rahmen empfahl ruhige Motive. Die Dreiecke der Kappen führten auf pyramidale Gruppen, die Pyramide war von jeher das Symbol der Ruhe. Die beschattete Bogenfläche der Lunetten, mit den Zwickeln als *repoussoir*, erinnert an die trauliche Abgeschlossenheit des Familiengemachs; der Einschnitt der Fenster mit den Tafeln darüber, lieferte Rahmen für angelehnt sitzende Figuren.

Der Stammbaum des Evangelium Matthäus, der *liber generationis* war ein beliebtes Inventarstück der kirchlichen Ikonographie. Die Liturgie verlegt seine Vorlesung auf das Fest Mariä Empfängnis (8. December), Michelangelo wählte ihn warscheinlich eigenmächtig; im Interesse der Simplificierung. Er geht weiter zurück als die übliche 'Wurzel Jesse', die die Abstammung vom königlichen Hause Davids vorführt, bis auf den Stammvater des jüdischen Volkes. Der Anschluss an die Deckenbilder fällt ins Auge: in der Urzeit war das Leben der Menschheit Familiengeschichte.

Geschichte will er also nicht mehr geben, aber doch Handlung, Situationen, kleine Erlebnisse aus dem geschichtlosen, überall gleichen Familienleben. Er will ganz freie Hand haben für seine Einfälle, deshalb dispensiert er sich von jeder Rücksicht auf jene historischen Namen und das was von einer Anzal derselben etwa berichtet wird. Die Tafel enthielt nur Männernamen; er giebt uns Ehepaare mit Kindern; oft entspricht *ein* Paar den Namen dreier Generationen.

Man pflegt solche häusliche Scenen nicht für Kirchen zu malen, noch ist man darauf gefasst, in ihnen die Vorfahren Christi wiederzuerkennen. Sie waren hier wirklich unerhört. Vasari spricht von einer *infinità di capricci straordinarj e nuovi. Capricci* — liegt darin der Eindruck der ganz fremdartigen und plötzlichen Erscheinung dieser Genremalerei? Genremalerei, die in der italienischen Kunst kaum, und damals selbst in ihrem eigensten Territorium, den Niederlanden, nur in Ansätzen vorkommt. Und dieses Unicum bei einem wo man es zu allerletzt erwartet.

Familienbilder lassen sich nur aus dem Leben schöpfen: daher die stark örtliche, volkstümliche Farbe dieser Bilder. Von Costüm und Sitte des Orients konnte freilich auch hier wieder keine Rede sein, zur Zeit der Türkennot; unter Bajazeth II hätte ihnen das ein durchaus profanes,

anstößiges Wesen gegeben. Dafür finden wir merkwürdige Blicke in das Innere italienischer, römischer Haushaltungen jener Zeit[1]. Man sieht hier was der Fremde selbst in der heutigen Überschwemmung Italiens durch ungebetene Gäste am wenigsten gewahrt: den Italiener im schwer zugänglichen Wohngemach, die Italienerin als Hausfrau und Erzieherin. Keine schöne Albanerinnen, keine Atelier- und Oper-Contadinen von der Treppe des spanischen Platzes. Kein Prunk der Großräumigkeit den die Italiener damals sich erst angewöhnten; alles ist eng und kahl — der Comfort war ihnen von jeher ein unbekannter Begriff. Sie sitzen da auf Steinbänken an der Wand, frierend in den dunklen Räumen ihrer alten Steinkasten. Das Leben cirkuliert auf Piazza und Corso, unter den Arkaden der Straße. Der Italiener, mag er in Philosophie und Dichtung des Idealismus bedürfen, in seiner Lebensführung ist er nüchtern, positiv, kleinlich, *asciutto*, wie sein herber Rotwein.

Man hat nicht unzutreffend gesagt: 'In diesem düsteren Winkel ist eine Oase verborgen des menschlich erfreulichen und fruchtbaren.' Viele werden heutzutage mehr Freude an diesen Scenen haben, als an allem erhabenen und gewaltigen, was sonst dieser vielbesuchte geheimnisvolle Raum verbirgt. Doch ist auch noch etwas anderes darin. Michelangelos Palette bekommt hier doch einen Stich ins trübe und graue, durch die unvermeidliche Beschränktheit seiner Erfahrung: er kennt das Familienleben nicht als Gatte und Vater. Er betrachtet es mit den Augen des *soltero.* Dieser wenn er nicht mit besonderer Gutmütigkeit des Temperaments gesegnet ist, sieht Kinderlärm und Weibergeschäftigkeit anders an, als wer zu Hause von der eigenen Brut umgeben ist. Michelangelo war nicht nur *soltero*, sondern auch ein δύσκολος. Und was hatte er im Elternhause von Familienglück erlebt? Die Mutter war früh dahingegangen; der Vater, der den Knaben mit Prügeln von seinem Künstlerdrang hatte kurieren wollen, und die unnützen Brüder, hingen an ihm wie Polypen, wie die begehrliche und undankbare Vetterschaft des Majoratsherrn.

So ist denn in seinen Familienidyllen nicht allzuviel Sonnenschein. Selbst der Segen, die Kinder, die man mit Lust betrachtet, sie erscheinen als Plage. Es ist die Alltäglichkeit, freilich ohne eine Spur von Senti-

---

[1] All the domestic groups .... have a charming twilight sentiment of family life or maternal affection. They are among the loveliest and most tranquil of his conceptions. SYMONDS I, 271. HENKE versuchte zuerst, sie, in seiner Weise, zu deuten.

mentalität, aber auch ohne Poesie. Die Männer sind meist viel älter als die Frauen; die ärmlichen Verhältnisse gestatten keine frühe Gründung des Haushaltes, diese Ehen sind schwerlich aus Liebe geschlossen; oder, die latente Wärme der Liebe und Treue verbirgt sich unter den Kleinlichkeiten des Alltagslebens. Selbst äußerlich tritt das hervor: durch die Anlage der Lunetten machte es sich wunderlicher Weise so, dass Mann und Frau einander den Rücken zukehren. Sie gehen ihre eigenen Wege, die Frau ist selten die Vertraute des Mannes; nur die Beschränktheit der Behausung rückt sie nahe zusammen. Möglich dass ihm dabei auch das eigentümliche Verhältnis des heiligen Josef vorschwebte.

Nur in einem Punkt war die Warheit doch mächtiger als Erlebnisse und Temperament. Michelangelo hat in seinen Versen kaum je Frauenliebe gefeiert; er galt als Weiberfeind und in seinem Hause wurde kein Weibervolk geduldet. Dennoch spielt in diesen Bildern die Frau die erste Rolle, und die edelste, obwol in der Stammtafel kaum einige Frauennamen vorkamen. Sie leistet die Hauptsache für das kommende Geschlecht, den Zweck der Ehe, die deshalb auch zu ihren Gunsten eingerichtet ist. Sie ist das productive Element; sie hat alle Arbeit, besonders die Erziehung der Kinder. Auch geht alles sehr ordentlich her; die Tracht ist bei allen aus grobem Stoff, aber proper, nichts von Nachlässigkeit. Kein Holländer hat die Hausfrau besser getroffen. Dank ihr ist doch alles auf dem rechten Wege: man sehe nur diese kerngesunden, starken, stürmischen, nackten Kinder.

Aber sind denn die Namen jener hebräischen Geschlechter nur ein Vorwand gewesen, zur Anbringung solcher Studien? Blose Randeinfälle? Figürliche Füllornamente? — Gewis nicht; auch in das Wesen alttestamentlichen Lebens führt er uns hier intimer als es in historischen Anekdoten möglich gewesen wäre. Wer sie in richtiger Stimmung betrachten will, muss sich versetzen in den althebräischen, prophetischen Preiß der Armen, der Ebionim. Die Armen sind die Lieblinge des Herrn, ‘er leitet die Elenden[1] recht, und lehrt die Elenden seinen Weg’, Psalm 25, 9. Die Seligsprechung des Evangeliums (Luc. 6, 20) stammt daher. Seinen besonderen Zorn erweckt der Verfolger der Elenden, Armen und Betrübten (Psalm 109, 16). Man gedenkt hier noch einmal jenes Wortes gegen den Papst, der den Goldschmuck vermisste: Diese Leute waren selbst Arme. Das Wort scheint auf diese Ahnenbilder gemünzt. Treffend

---

[1] Die *anavim*, die Demütigen, Unterdrückten, Exulanten.

weist Montégut auch auf die Eckbilder hin, die diese sechzehn Lunetten einschließen. Ihr Thema ist, in Poesie übersetzt, der Lobgesang der Hannah, der Mutter Samuels (1. Samuel. II) und dieser Lobgesang ist das Vorbild des Magnificat, wo die Geburt des Messias als ein Triumph der Armen gefeiert wird. Das Magnificat ist wie der Schlussgesang unserer Reihe, Evang. Luc. I, 46 ff.

> Er übet Gewalt mit seinem Arm, und zerstreuet die hoffärtig sind in ihres Herzens Sinn.
> Er stößet die Gewaltigen vom Stuhl, er erhebet die Niedrigen.
> Die Hungrigen füllet er mit Gütern, und entlässet die Reichen leer.

Und er selbst, der Maler ‘stürzt die Gewaltigen vom Stuhl’. Inmitten des Stammbaumes kommt eine Reihe gekrönter Häupter vor, Personen die in den Annalen des jüdischen Staatswesens glänzen, von David bis auf Zorobabel; in sechs Lunetten siebzehn Geschlechter. Aber unter allen diesen Namen finden wir dieselben Bilder schlichter Bürgerfamilien. Denn für ihren Jartausende umspannenden Beruf sind historische Großthaten unerheblich. Das Genie wird nicht geerbt und vererbt, es entsprosst dem Alltäglichen und sinkt darein zurück; es verzehrt die Kräfte des Geschlechts und oft erlischt mit dem großen Manne das Haus. Die Institutionen, die Entwickelungen der Künste und Wissenschaften kommen und gehen; sie lassen im besten Falle dieselbe unveränderte Menschennatur zurück. Bauern- und Handwerkerstand sind ein Conservatorium der Volkskraft und der Volkstypen. Den Tugenden des Familienlebens verdankt der jüdische Stamm, nebst dem Gesetze und dem Hasse der Völker, seine Dauer. In solchem Dunkel wird das gröste Ereignis vorbereitet; diese Interieurs sind die Vorläufer der Zimmermannswerkstatt.

Erklärung der einzelnen Gruppen.

Aber eins ist doch befremdend. In diesen Vorboten der heiligen Familie, ‘wo der Erlöser durch die Jarhunderte herannaht, wie ein Wanderer in kleinen Tagereisen’, fehlt jede Spur des Religiösen. Man denkt sich diese Vorfahren Christi wie ein erlesenes Geschlecht gottesfürchtiger Familien, wo ein erblicher Läuterungsprocess das Wunder der Menschwerdung vorbereitet. Aber man sieht hier kein Tischgebet, keine Kinderlehre, kein Lesen im heiligen Buch. Nur Arbeit und

Sorge, gemeinsam ertragen und bekämpft. Offenbar hat man dieß Element erwartet und vermisst; daher die Bemühung, es in die Scenen hineinzudichten. Man will hier die ‘Stillen im Lande’ sehen; sie ‘harren und hoffen, erwarten und ahnen, sind in dumpfen Schmerz versunken oder erheben sich zu leisen Ahnungen der kommenden Ereignisse’. Das unbefangene Auge vermag kaum etwas von dem zu entdecken. Man findet freilich neben vielen Personen die durch ganz äußerliche Geschäfte in Anspruch genommen sind, auch einige Männer die unbekümmert um das was etwa ringsum vorgeht, in Brüten versunken dasitzen, Unterbrechungen dieses Zustandes durch Annäherung oder Anrede als Störung empfinden. Aber das Bild eines auffahrenden, einsiedlerischen Murrkopfes wäre doch kaum eine zutreffende Darstellung frommer Beschaulichkeit. Ich habe nur eine Figur finden können (Azor, Zadok), wo der Vorstellung meditierenden Tiefsinnes wenigstens nichts widerspricht. Das ‘Erlösungsbedürfnis’ ist wol nur das Verlangen nach der Nachtruhe. Die ‘stille, ruhige Erwartung der Zukunft’ geht höchstens auf das Emporbringen der Kinder; das ungeduldige Harren vielleicht auf die Mahlzeit. In der sistinischen Kapelle fehlt überhaupt die Sprache des frommen Empfindungslebens fast ganz, wie in seinen Gedichten bis zur Schwelle des Greisenalters. Wir wissen es aus seinen Altersbekenntnissen: sein Gottesdienst war damals die Kunst, sein *idolo e monarca*; die Hände der Liebe, die sich dem Sünder am Kreuz entgegenstrecken, hat er erst spät geschaut. Sonst hätten ihm religiöse Motive hier von selbst in den Griffel fließen müssen. Wo die Flamme, ist auch der Rauch. Er war gewis ein gläubiger Christ und guter Katholik. Aber die Religiosität der Italiener geht wenig hinaus über das Rituelle, und so wird es auch bei ihm gewesen sein, vor jener Erweckung seines Alters.

Die Folge in der die Gruppen zu betrachten sind, ist gegeben durch die Namentafeln; und der chronologischen Reihe scheint sich auch, wenn gleich etwas locker, eine gewisse Folge der Vorwürfe anzuschließen, wenigstens zu Anfang und am Schlusse. Ausgehend von der Vorstellung einer Familiengeschichte, sieht man zuerst junge, kinderlose Paare, zuletzt besteht die Familie aus mehreren Geschlechtern. Natürlich aber sind es immer andere Personen. Die Ausführung geht, umgekehrt wie bei den Propheten, der geschichtlichen Folge parallel, sie setzt im Westen an; im Oxforder Skizzenbuche stehen Figuren dieser Reihe neben Jonas und dem Ordner des Chaos. Bei einem so vagen Stoffe muste der

Künstler auf äußerste Differenzierung in Physiognomie, Ausdruck und Motiven bedacht sein. Die sich selbst überlassene Phantasie wird leicht in Monotonie verfallen, die natürlichste Quelle und Garantie der Abwechslung gewährt der Zufall des Lebens: Man sieht es diesen Scenen an, sie sind aus der Nachbarschaft geholt und zum Theil gerade so hingesetzt, wie er sie in römischen Vicoli, in Trastevere, in der Campagna gesehen, aufgefangen hatte. Daher ist hier nichts von typischen Attitüden und Physiognomien; eine Zusammenstellung der Köpfe würde in Wechsel und Intensität an ein Porträtwerk erinnern. Vielleicht sind darunter wirklich manche Porträts ihm werter, ja berühmter Personen verborgen. Es ist als habe er hier seine künftigen Glossatoren, die ihm 'Vernachlässigung und Leere der Gesichter', Hang zum Affektvollen und Gewaltsamen, Übergewicht des abstracten Motivs gegen den natürlichen Ausdruck u. dgl. vorwarfen, aufs Korn genommen.

Die gegenüber liegenden Scenen gehören zusammen, sie sind wol als Pendants gedacht. Ich versuche sie durch gemeinsame Überschriften zu kennzeichnen[1].

Frühstunde in den Flitterwochen.

1. Die Morgentoilette (Aminadab). Eine junge Frau, mit den hübschen weichen Zügen eines Landmädchens, in einer Art *peignoir*, strählt ihre langen blonden Haare, den Kopf über die linke Schulter geneigt, und den Weg des Kammes mit den Augen verfolgend. Sie ist noch darauf bedacht zu gefallen, der Haushalt lässt ihr ja viel Zeit, aber sie nimmt sich auch sehr die Zeit. Denn der Gatte im Morgenkleid, einen alten, geflickten Hausmantel übergeworfen, ganz müßig, die gekreuzten Hände in den Schoß herabhängend, ins leere starrend, wartet wol schon geraume Zeit aufs Ende des Putzes und Frühstück.

2. Der Schluss der Toilette (Naason). Das Paar gegenüber scheint in besseren Verhältnissen zu leben. Die hochgewachsene Frau, von distinguiertem, stark orientalischem Profil, hat die dunklen Haare am Scheitel in einen Knoten geschlungen, von dem ein schwarzes Band, ein Schleier? herabfällt. Nun sieht sie, den linken Fuß auf die Bank setzend, nachdenklich das Kinn mit dem Zeigefinger der Rechten stützend, in den kleinen Handspiegel.

Der sehr junge und hübsche Mann, mit reich gelockten Haaren,

---

[1] Die nicht mehr vorhandenen Scenen der Ostseite am Schluss.

und Krobylos über der Stirn, hat sichs während jenes wie er weiß zeitraubenden Ritus bequem gemacht. Langausgestreckt, die Arme in den Mantel gewickelt, das eine Bein auf eine Bank gelegt, hat er sich für seine Morgenlectüre ein Lesepult mit Buch zurecht gestellt. Nach dem lässigen Gebahren ist es schwerlich ein Brevier. Der geschlossene, etwas hinaufgeschobene, wie schmollende Mund kann Ungeduld, vielleicht aber auch prüfende Vertiefung in die spannende Streitschrift bedeuten.

Im Schweiße deines Angesichts.

3. Das Wickelkind oder der Humor des Elendes (Salmon, Booz, Obeth). Die Frau hat das Kind eingelullt und ist dabei selbst dem Schlafe verfallen, den Kopf an die Wand gelehnt. Die Linke drückt das Köpfchen an die Wange, die umschlingende Rechte fasst noch den Mantel, aber mit aufgelösten Fingern.

Der alte Gatte, mit zahnlosem Mund und Ziegenbart, macht sich eben auf den Weg zu seinem Tagewerk. Die Linke fasst den hohen Stock, die Rechte stützt er auf die Bank, es macht ihm etwas Mühe sich zu erheben. Da fällt sein Auge auf den Knopf des Stockes, der mit einem langen Band am Gürtel befestigt ist. Der Knopf ist zu einem bizarren Gesicht ausgeschnitzt, wie eine Caricatur seines Besitzers. Er redet den langjährigen Begleiter scherzend an (wie Tom Smart den Sorgestuhl, in den Pickwickiern). Dieser aber scheint ihn zu verhöhnen, dass er sich bei seinen Jahren von der jungen Frau noch so früh auf schwere Arbeit schicken lasse. In Oxford (74) ist die Zeichnung einer buckligen Hexe die einen ähnlichen Stock führt und mit der Hand fuchtelt, in Begleitung eines Knaben.

Vielleicht ward das Wickelkind hier angeregt durch den Namen Booz. Booz war der Mann der Ruth, und Obeth ihr Kind. Ruth IV, 16 heißt es: Und Naemi nahm das Kind und legte es auf ihren Schoß, und ward seine Wärterin. Obeth war der Großvater Davids.

4. Die sparsame Alte (Jesse, David, Salomon). Unter den Namen der beiden großmächtigen Könige bringt er uns diese Scene aus einem dürftigen Haushalt, wo nicht immer die Sonne scheint. Eine magere alte Frau von sanftem Blick sitzt am Haspel, Garn aufwickelnd. Ihre Anzug weist auf strenge Ordnungsliebe. Der mächtige Mann gegenüber, er könnte wohl einen Emir vorstellen, sitzt da in Mantel, Kapuze und pilzförmiger Mütze (ähnlich der baskischen Gorra), offenbar fertig

zum Ausgang, vielleicht in den Rat. Aber er ist noch nüchtern; diesem Zustand entspricht der zornglühende Seitenblick, den er seiner haushälterischen Alten zusendet. Das Söhnchen aber kommt eben, proper angezogen um die Ecke, den erwarteten Imbiss auf dem Teller darreichend. Der Seitenblick könnte auch auf die Magerkeit der Kost gehen.

Du sollst mit Schmerzen Kinder gebären.

5. Die Schwangere (Roboam, Abias). Sie sitzt da, müde hingesunken, auf beide Arme gestützt, die linke Hand am Leib, in schwermütigem Sinnen. Aufgeregt durch ihren Zustand, sich nach Gespräch sehnend, blickt sie nach dem Manne. Dieser, der wol bei ihr gewacht, und ein Söhnchen zu sich genommen hat, das an seiner Schulter nestelt, ist vom Schlaf überwältigt zusammengeknickt, das Haupt auf dem emporgezogenen Knie und der untergebreiteten Hand ruhend.

6. Viel Kinder viel Sorgen (Asa, Josaphat, Joram). Die Caritas stellte man oft dar wie eine üppige Göttin der Fruchtbarkeit. Hier sitzt vor uns eine durch Wochenbetten erschöpfte und gealterte Frau, von drei Kindern bedrängt und in verschiedener Weise in Anspruch genommen. Ein müder Knabe ist, an sie angelehnt und von ihr umschlungen, stehend eingeschlafen; ein zweiter, der älteste, ist ihr auf die Schulter geklettert und bedeckt sie mit stürmischen Zärtlichkeiten. Selbst schläfrig beut sie ihm eben noch die magere Wange. Der dritte drängt sich im Schoße hinauf an ihren Busen. Hierfür ist er doch zu groß.

Der Mann, dessen hässlicher Kopf an Machiavelli erinnert, ist fertig angezogen und schreibt auf dem Knie. Geschrieben wird also im Hause sonst wenig, es giebt weder Pult noch Schreibtisch. Warscheinlich ist es eine Supplik. Die vorgeschobene Unterlippe verrät die ungewohnte Mühe, die ihm das Malen der Buchstaben macht.

Muttersorgen.

7. Die Erziehung (Ozias, Joatham, Achaz). Eine würdige Matrone (*in onorevole atteggiamento*), das Profil hervorsehend aus der fest angezogenen Mantille, die Rechte auf dem Armkissen ruhend, scheint dem Knaben, der hinter ihr in die Ferne schaut, einen Verweis zu ertheilen. Er sehnt sich wol nach Kameraden; ein braves Brüderchen lehnt behaglich an ihren Schoß. Der Mann sitzt müßig da, die Hand lässig herabhängend; der hinter ihm auf der Bank stehende Knabe weist ihn

lebhaft auf eine Sehenswürdigkeit hin; er aber sieht kaum auf. Beschäftigung mit den Kindern ist nicht seine Sache.

8. Die Wiegerin, oder *Später Segen* (Ezechias, Manasses, Amon). Eine junge Frau, in malerischem Turban, das hübsche Profil hingewandt nach dem schlummernden Säugling auf ihrem Schoße, setzt zugleich mit dem Fuß eine Wiege in Schwung. Der Vater dieser Zwillinge, er könnte auch der Großpapa sein, ist sitzend, die Kapuze über die Stirn gezogen, tiefgekrümmt, im Begriff einzunicken. Die Silhouette des scharfen Gesichts mit Schnabelnase, zahnlosem Mund und Ziegenbart, ähnlich Nr. 3. Er denkt: wie Brot schaffen für den späten Segen?

Kinderstörung.

9. Der Mann muss hinaus (Zorobabel, Abiud, Eliachim; die Namen sind bei 9 und 10 in unrichtiger Ordnung). Die Mutter hat eben das Kind auf ihren Schoß genommen und drückt es mit beiden Händen zärtlich an sich; dabei blickt sie bekümmert und vorwurfsvoll nach der anderen Seite. Nach dem Manne, der auf dem Sprung steht, mit Mantel und Dantescher Zipfelmütze geschmückt, einen wichtigen Gang zu machen. Vielleicht soll er wirklich den Poeten vorstellen. Ein größerer Knabe drängt sich an ihn, bittend aufblickend. Will er den Vater begleiten? Dieser macht große Augen nach der Frau hin, und scheint etwas zwischen den Zähnen zu murmeln. Vielleicht hatte er eben das andere Kind fortgeschickt. Den Kopf voll ernster Dinge soll er die Kinder beaufsichtigen!

10. Verstecken spielen (Josias, Jechonias, Salathiel). Zwei gleichalterige Knaben, blühende, lebenstrotzende, stürmische Burschen behandeln die Eltern etwas rücksichtslos, indem sie sich über deren Schultern zurufen und zuwinken. Nach der Position des einen (den die Figur des Alten dem Brüderchen verdeckt) könnte man an Versteckenspielen denken. Aber die scharfe Wendung des väterlichen Profils, der strenge Blick, der unwillige Mund, die vorwurfsvolle Handbewegung, verrät, dass er den Überfall des Jungen, der an ihn emporklimmt, als ungebürliche Belästigung auffasst. 'Bin ich da zum Spaßmacher dieser Rangen?' würde zu seinem runzligen harten Kurzkopf passen. Habe ich meine Zeit gestohlen? Die Frau, die das schon kennt, schickt sich an den ihrigen mit fortzunehmen, dem der Alte den anderen nachjagen wird.

Der ernste Vater.

11. Uomo pensieroso (nach Pistolesi; Azor, Zadoch). Die sorgfältig coiffierte Matrone giebt dem vor ihr stehenden feinen und hübschen Knaben einen kategorischen Befehl, wie der entschiedene Handgestus andeutet. Dieser jedoch, die Arme gekreuzt und etwas weinerlich das Köpfchen drehend, widerstrebt sanft, aber entschieden. Es ist kein störrischer Knabe, aber er fürchtet sich vor dem Alten, dem er warscheinlich eine Botschaft bringen soll. Dieser, ein Bild tiefen Nachdenkens, sitzt da in gesammelter Pose, die Arme übereinandergeschlagen, die Augen an den Boden geheftet, den Zeigefinger der Linken (wie Lorenzo in dem Denkmal) an den Mund gedrückt. Handelt es sich um Politik? Die tiefen waagrechten Stirnfalten verraten, dass die Sache nicht unbedenklich ist. Eine Unterbrechung in solchem Augenblick, — auf eine Explosion muss man sich gefasst machen.

12. Noli tangere circulos (Achim, Eliud). Die schlanke Frau, in leichtem Morgenanzug, mit noch unaufgestecktem Haar, sitzt vor einem dreibeinigen Schemelchen mit Decke und Teller und greift nach einem guten Bissen für den ihr über die Schulter sehenden Knaben, der die Hand verlangend ausstreckt. Ein etwas größerer Bruder soll den Vater rufen. Dies ist ein gewaltiger Greis, ein starkknochiger Langkopf mit tiefliegenden Augen und langem Bart; in schwerem Brüten sitzt er da, der Wand zugekehrt. Sein Söhnchen nähert sich scheu; er hat es überhört, nun tupft es ihn an, und er wendet sich heftig um.

Sonnenschein und Sturm.

Die beiden Lunetten der Westwand über dem Eingang fallen auf durch die große Zahl der Personen, indem hinter den Vorderfiguren noch mehrere Kinder und Erwachsene auftauchen. Die langen Reihen sollten einen volltönenden Abschluss bekommen. Die Composition ist compliciert und dunkel. Klar ist nur, dass ein Kontrast beabsichtigt ist. Warscheinlich haben wir drei Generationen vor uns, also Großeltern und Enkel, und demgemäß begegnen zum Schluss —

13. Großmutterfreuden (Eleazar, Mathan). Eine ältliche Frau mit wunderlichem hohen Turban lässt ein nacktes Kind auf ihren Knien tanzen. Der kleine Kobold arbeitet zum Entzücken anstellig und artig. So etwas passt besser für eine Großmutter. Gewis hätten nicht Viele Michelangelo einen Einfall wie diesen zugetraut. Man zeige uns etwas

ähnliches bei seinen lebenslustigeren Collegen. Gegenüber sitzt ein Jüngling, in leichter Tunica, neben ihm sieht ein jugendliches Profil hervor, das man ohne die kurzen Locken für ein Mädchen halten würde, und ein Kind. Der Jüngling, vielleicht der Vater des tanzenden Knäbchens, hatte den Kopf auf die Hand gestützt; indem er sich abwendet, sinkt die Hand langsam auf die Schulter. Unten eine cylindrische Schachtel mit Rollen.

14. Der böse Großvater (Jakob, Joseph). Auch in dem letzten Bild fehlt es nicht an Kinderblüten, aber dazwischen gepflanzt ist die finsterste Figur des ganzen Stammbaumes, der gewaltige Greis mit den schneeweißen Brauen und dem zornfunkelnden Seitenblick der rollenden Augen, gekrümmt vom Alter, in den Mantel gewickelt. Vielleicht brachte ihn der Name Jakob auf die Idee des Großvaters. Vielleicht hat ihm der alte Lodovico Bonarroti dazu gesessen. Die ernste schmale Frau, deren Kopf über seiner rechten Schulter hervorsieht, scheint ihn beruhigen zu wollen; das Kind zur Linken, mit dem sie spielt, soll ihn aufheitern. Sein Zorn scheint der Frau gegenüber zu gelten, vielleicht der Schwiegertochter, die ihm auch einen keineswegs freundlichen Blick zuwirft, ja eine förmliche Kampfpositur annimmt. Hinter ihr stehen noch zwei Kinder, eines reicht dem frischen Knaben der an ihr Knie lehnt, ein Kännchen, das er vielleicht dem Alten bringen soll. Eine wunderliche Schlussnote, dieses Bild des grämlichen, fröstelnden Alters, an dem selbst der erheiternde Sonnenschein der Kinder- und Enkelschar abprallt. Unter diesen wahren und ungeschminkten Lebensbildern aber durften auch die Jahre nicht fehlen, von denen es heißt: Sie gefallen mir nicht. (Ecclesiast. XII, 1.)

Die Stichkappen.

Die Fresken der acht Stichkappen könnte man, formell betrachtet, als Finale des ganzen Werkes bezeichnen. Denn in diesen rätselhaften Gruppen kommt die mit dem schaffenden Weltflug der Gottheit anhebende Bewegung zum Stillstand; sie erlischt, in acht Bildern der Ruhe, der Stille, des Schlafes, dieses Bildes des Todes. Die Göttin die hier waltet, ist die Nacht. Nach dem geschäftigen Tagesleben, wo jeder seinen eigenen Weg ging, vereinigt die Feierstunde alle in engem Raum; Abendmüde umfängt sie und taucht die Sinne in Vergessen. Das ist das Leben nach dem Buche Hiob: ‘Des Menschen Tage sind wie

eines Tagelöhners; und wie der Knecht sich sehnt nach dem Schatten, und der Tagelöhner dass seine Arbeit aus sei.' Hier ist diese Stunde gekommen.

Bilder häuslicher Nachtruhe scheinen freilich von so vielem gewagten das gewagteste in einer Kapelle, besonders nach welschen Gepflogenheiten: Michelangelo wählte aber Scenen der Rast nach einem Reisetag. Nichts ist hausbackener als der Anblick von Leuten die sich zu Bett gelegt haben: ein edleres Bild geben Wanderer, die nach langem Marsche, von der Nacht überrascht, Halt machen müssen, nun, zum Theil noch irgendwie beschäftigt, von Müde überwältigt zusammensinken, und in oft keineswegs bequemer Lage vom Schlafe gefesselt werden.

Die Räumlichkeit ist nicht bezeichnet; man wird an Zelte denken dürfen, deren Umriss zu der Form der Stichkappen passte. Die kleine Familie, Mann, Frau und Kind, sitzen auf dem nackten Boden, höchstens hat die Frau ein Bündel als Sitzkissen untergebreitet. Ich notierte am 23. Januar 1868 in mein römisches Tagebuch: 'Es sind Gruppen müder Pilger, die nachdem sie eine lange Tagereise überstanden, unter einem Zelte, in einer Höhle rasten.' Solche Pilgergruppen mag der Meister etwa am 25. März zu Grottaferrata beobachtet haben. Lionardo empfahl seinen Schülern bei solchen Gelegenheiten ihr Skizzenbuch nicht zu vergessen. Ein großartiger Überrest solcher vorzeitlichen Gebräuche hat sich erhalten in den tausendjährigen periodischen Pilgerfahrten der Apulier nach ihren fernen Heiligtümern, wo die Bevölkerung ganzer Ortschaften, und die Familiengenossen vom Großvater bis auf die Enkel, nach der Grotte des heil. Michael bei Gargano und nach S. Nicolaus von Bari wallen; am 8. Mai. Sie pflegen die kurze Nachtruhe an der Seite der Straße zu halten[1]. Das Motiv, in dieser Gestalt ein Unicum der Malerei, kommt übrigens in anderen Abwandlungen häufig vor: in der 'Flucht nach Ägypten', als deren Vorspiel diese Gruppen betrachtet werden könnten. Die Venezianer, Palma, Titian, machten gern aus der heiligen Familie eine 'Ruhe im Grünen'. Die Italiener waren von jeher glücklich in jenen Bildern mehr oder weniger andächtiger Frauen, auf dem Boden der Kirche sitzend, um die Kanzel geschart; noch heute pflegen in Spanien die Frauen auf Teppichen sitzend, die Kinder neben sich, dem Gottesdienst beizuwohnen.

---

[1] E. Bertaux, Sur les chemins des pélerins et des émigrans. Revue d. d. mondes 15. Oct. 1897. E. Gothein, Culturentwickelung Süd-Italiens. S. 41. Breslau 1886.

Die Frau mit dem Kinde spielt hier noch sichtlicher als in den Lunetten die Hauptrolle. Sie nimmt die ganze Breite des Vordergrundes ein. Und es sind sehr stattliche, hochgebaute, edle Gestalten darunter. Der Mann taucht ins Dunkel, er ist schnell des Schlummers Macht verfallen. Sein müdes oder schlafendes Gesicht kommt etwa über der Schulter der Frau zum Vorschein. Nur ein einzigesmal liegt er vorn ausgestreckt, als Hüter der Schwelle. Man denkt hier an den heil. Joseph: auch in diesem Zug gleichen die acht Gruppen Schatten die die heilige Familie voraussendet.

Alles trägt das Gepräge patriarchalischer Einfachheit und Würde, aber auch rührende kleine Züge fehlen nicht. Diese Durchführung des Themas 'Ruhe der Müden' in acht Varianten wirft ein Schlaglicht auf die Behauptung, dass Michelangelo nur das Sturmbewegte und Leidenschaftliche gelungen sei.

Aber über den Studien nach dem Leben ist auch hier die eigentümliche Bedeutung und das Recht des altertümlich-religiösen Stoffes nicht vergessen. Pilgerschaft war ein wesentlicher Zug des althebräischen Lebens. Der Cultus bewahrte das Gedächtnis der Hirten- und Nomadenzeit des Volkes, auf der Sinaihalbinsel und im Süden Palästinas. An diese Anfänge seiner Geschichte, 'als Israel in Zelten wohnte', sollte das Laubhüttenfest erinnern, das nach Josuas Tagen zuerst Nehemia (8, 17) wieder von der zurückgekehrten Colonie feiern ließ. Es war nach Leviticus 23 eingesetzt, 'damit Eure Nachkommen wissen, wie ich die Kinder Israel habe lassen in Hütten wohnen, da ich sie aus Ägyptenland führte.' Periodische Pilgerzüge brachte dann die jährliche Wanderung zum Passafest in Jerusalem. Diesen Sitten fehlt nicht der symbolische Hintergrund. Das Leben selbst ist nach dem Psalter eine solche Pilgerfahrt. Die Israeliten sind Fremdlinge und Gäste, vor Jahve, dem das Land gehört. Psalm 39, 13 'Ich bin beides dein Pilgrim und dein Fremder, wie alle meine Väter.' Die Ruhelosigkeit, das Fehlen der bleibenden Stätte ist also auch in diesen Ruhebildern ausgedrückt. In noch tieferem Hintergrunde liegt die Ahnung, dass die Straße die sie wallen, eine *superna strada* sein soll:

lungo da' laghi averni e stigi.

Die Reihenfolge der Scenen ist wieder von Ost nach West zu denken, mit einander gegenüberliegenden Pendants. Im Anfang ist man noch wach; am Schluss ist alles eingeschlafen.

Der Abend. 1. Die schneidernde Frau. Sie hat noch für die morgende Weiterreise zu sorgen; ein großes Stück Tuch liegt über ihren Schoß gebreitet, sie schneidet mit der Scheere ein Ärmelloch. Der Mann für den der Mantel bestimt ist, sieht von hinten zu, er hat noch die runde Mütze auf, das Söhnchen, über ihr Knie gelehnt, verfolgt aufmerksam die Arbeit der Mutter.

2. Eine noch sehr junge frische Frau, in leichtem häuslichen Anzug, den Mantel hat sie abgelegt, sitzt in der Zeltthür und blickt träumerisch (sie fühlt sich noch nicht schläfrig) in den Abend hinaus, das Gesicht leicht auf den Rücken der Hand gestützt, während die andere nachlässig in den Schoß herabhängt. Vielleicht ist sie auch die Tochter des alten Griesgrams dahinter, der ihr etwas heftig zuzuraunen scheint. Er will schlafen, sie soll den Vorhang endlich zuziehen. Sie möchte noch die süße Abendstimmung genießen.

Müdigkeit. 3. Eine blühende Frau von edlem orientalischen Profil, mit kunstvoll gewundenem und aufgetürmtem dunklen Haar sitzt da in tiefes Sinnen versunken, das Untergesicht in die aufgestützte Hand fassend. Das Kind, an sie angelehnt, in derselben Richtung, lässt das Köpfchen sinken.

4. Die Hausfrau ist bei der Arbeit eingeschlafen, in der Hand hält sie noch den Rocken; der Oberkörper ist vornübergefallen, das Gesicht ruht auf dem Elnbogen des herabhängenden, über dem emporgezogenen Knie liegenden Armes. Lange kann sie es so nicht aushalten. Nur der Knabe scheint noch Wünsche verlauten zu lassen.

Der unruhige Knabe. 5. Er ist vor Hunger aufgewacht und drängt sich an der nicht mehr jungen Frau hinauf. Es ist die einzige mit eingefallenen Wangen. Ihre zum Boden gesunkene Hand hält noch einen Knäuel Garn. Der Mann, der ebenfalls einen Knaben bei sich hat, ungehalten über die Störung, wirft einen mürrischen Seitenblick nach jener Richtung.

6. Das Kind plagt die Eltern; ungeduldig zupft es den recht alten müden Vater an dem langen, weichen, weißen Bart. Die Mutter, eine schöne königliche Frau mit dunklen, in Spiralen geflochtenen Haaren ist davon erwacht und wendet sich hierüber; dabei fällt der Mantel zurück; ihr stolzer Hals und Halsansatz mit dem herrlichen Arm wird frei. Die Lippen bewegen sich.

Mitternacht. 7. Jetzt ist auch der Knabe, über den Schoß der Mutter gelehnt, in Schlaf gesunken. Sie sitzt da, wie in gelassener

Erwartung, die Hände übereinandergelegt. Sie scheint sich als Hüterin zu fühlen. Nach dem furchtsamen Seitenblicke sind ihr die Stille und Dunkelheit unheimlich.

8. Endlich, Morpheus Bande umschlingen alle Drei. Dießmal also hat der Mann das Wächteramt übernommen. Sein prachtvoller Kopf erinnert an den Galileis. Die Mutter hat dem zu ihr geflüchteten Knaben den Gutenachtkuss gegeben und ihre Augen haben sich im Kuss geschlossen. Ein Bild schlichter Innigkeit wie dieses dürfte sich schwer wiederfinden in der italienischen Malerei.

Die zerstörten Lunetten.

Die beiden Anfangslunetten, über den nun vermauerten Fenstern der Westseite, sind in den dreißiger Jahren dem Jüngsten Gerichte zum Opfer gefallen; an ihrem Platz stehen jetzt die Engelscharen mit den Passionswerkzeugen. Sie sind jedoch in alten Copien erhalten, in der großen Serie von Adam Scultor Mantuanus, unter Nr. 62—65, und in einer Zeichnung, die Samuel Rogers besaß und Ottley in seiner *Early Florentine School*, London 1826 veröffentlicht hat. Ferner in einer dem Julio Clovio zugeschriebenen Federzeichnung der ganzen Decke zu Oxford; mehrere Studien befinden sich im dortigen Skizzenbuch.

So klar die malerischen Motive dieser Lunetten sind, so schwierig ist ihre Deutung, mit Ausnahme einer Figur. Von den vierzehn übrigen unterscheiden sie sich darin, dass die eheliche Gegenüberstellung fehlt: die Hauptfiguren sind Männer. Ferner: in der ersten begegnet uns zum ersten- und letztenmale eine ganz beglaubigte historische Person. Ein majestätischer Greis weist einen Knaben in die Ferne, der Knabe aber trägt ein Bündel Holz unter dem Arm. Die Tafel hat die Namen Abraham, Isaak, Jakob, Judas. Nach Genesis 22, 6: 'Abraham nahm das Holz zum Brandopfer und legte es auf seinen Sohn Isaak.' Die Hand weist auf den Berg im Lande Moriah. So wollte er also wenigstens den Anfänger des Stammbaumes, den Ahnherrn des Volkes Israel, durch ein historisches Bild auszeichnen. Merkwürdig ist, dass in der Nähe, d. h. schräg gegenüber in dem oberhalb der Libyca befindlichen Schilde der folgende Moment dargestellt ist: der Knabe Isaak knieend auf dem Altar.

Die übrigen drei Figuren aber lassen sich nicht mit den beigesetzten Namen und ihrer Geschichte verbinden: überdieß ist von den

Descendenten des Juda und der Thamar, den Phares, Esron, Aram nichts überliefert. Doch ist die Handlung deutlich. Ein Jüngling hat, in der Höhe des Gesichts, ein großes Buch vor sich aufgestellt und aufgeschlagen, in das Frau und Kind mit hineinsehen. Da diese Figur die erste der Reihe ist, da in der Patriarchengeschichte von Schriftwerken noch nichts verlautet, so könnte man dem Bilde eine allgemeine Bedeutung geben: das aufgeschlagene Buch wäre der Liber generationis, der hier illustriert werden soll; der Leser bezeichnet zugleich den Künstler und den Betrachter, der sich seiner Führung überlässt; und die Gruppe hätte die Bedeutung eines Frontispiz.

In der zweiten Lunette erscheint ein sitzender Schläfer, das Haupt in die untergeschlagenen Arme begraben, hinter ihm eine wache Frau mit Kind. Gegenüber ein Jüngling mit aufgestütztem hohen Pilgerstab, im Begriff aufzubrechen; vielleicht Jakob: 'ich hatte nichts als diesen Stab, da ich über den Jordan ging' (Gen. 32, 10); eine Frau hinter ihm, vielleicht Rebekka, erhebt erregt die Hand. Dieß ist in der Art der Familien- und Pilgergruppen; während die Figur des Lesers an den Propheten Daniel anklingt. Es wären also hier Motive verschiedener Art, wie in einer den Hauptinhalt ankündigenden Ouverture vereinigt.

Die decorativen Figuren.

Das Werk des Historienmalers war mit den zwölf Propheten und den dreizehn Geschichten, für den oberen, bedeutenderen Theil der Decke abgeschlossen. Was hier dargeboten war, genügte für die bildnerische Ausstattung der Fläche, und war mehr als genug für die Aufnahmefähigkeit des Betrachters. Hätte man das Experiment machen können, und jene Historien ohne die decorativen Figuren (die natürlich gleichzeitig mit ihnen entstanden sind) ausstellen, selbst ein Maler würde in Verlegenheit gewesen sein, zu sagen, an welchen Stellen noch passende Figuren angebracht werden könnten. Nur decorative Einrahmungen würde er vermisst haben, mit ihren sondernden und abrundenden Motiven. So würde der beängstigende Eindruck dieser mächtigen Gestalten an den überhängenden und waagrechten Flächen, durch den Schein von Teppich- und Tafelmalereien gedämpft worden sein. Die Zeit bot hierfür eine Fülle zweckmäßiger und entzückender Formen, das Edelste was je in diesem Stück ausgedacht worden ist.

Das ist aber keinen Augenblick Michelangelos Meinung gewesen.

Er hätte diese Arbeit Anderen, Malerhänden überlassen müssen. In ein Werk wo nichts vorkam das nicht neu und außerordentlich war, wäre etwas hineingebracht worden, was man überall sah und er warscheinlich für sehr banal hielt, jedenfalls nicht seines Amtes. Nur mit der *reservatio mentalis* hatte er sich auf das Unternehmen eingelassen, dass er Bildhauer sei und bleibe, d. h. dass auch die Ornamentik auf Kosten der Menschengestalt bestritten werden müsse. Nur lebendige Menschen, ohne Namen und ohne Kleider, ohne natürliche Farben (mit einer Ausnahme), meist männlichen Geschlechts, und in voller Plasticität. Denn selbst das Relief (als Imitation) und damit die beliebten cameenartigen Tafeln, wurden ausgeschlossen. Seine Arbeit hat er sich dadurch aus freien Stücken gewaltig vermehrt.

Es war nicht blos Künstlerstolz und Widerspruchsgeist. Nachdem er in Anpassung an den alten Stoff, in Verleiblichung des Undarstellbaren Erstaunliches vollbracht, will er sich gütlich thun als Mann vom Metier, und vielleicht im sinnlichen Genuss der menschlichen Gestalt. Es reizt ihn einmal ganz uneingeschränkt in diesem seinem Lieblingsthema, dem einzigen woran er auf der Welt Freude hatte, schaffend zu walten, sie im Schein der verschiedensten plastisch-malerischen Formen vorzuführen, mit dem unerschöpflichen Material ihrer Möglichkeiten Bewegungsfigurationen frei zu componieren[1]. Ja er scheint für diese schmückenden Zuthaten, die doch außerhalb des *orbis intellectualis* lagen, mehr übrig zu haben als für Dinge die ihn als tiefsinnigen Denker und schwungvollen Dichter kennen lehren. Denn es sind sechsundvierzig Paare und zwölf Einzelfiguren, im ganzen hundertvier Figuren.

Die Ausführung des Plans bot eine große Schwierigkeit, er hat sie wol ermessen. Sein Gelingen hing an der Bedingung: dass das Ornament vom Ornamentierten, die Zierfiguren von den historischen klar und augenblicklich zu unterscheiden seien. Denn sonst leisteten sie das Gegenteil ihrer Bestimmung; sie zerstreuten statt zu sammeln, verdunkelten statt ins Licht zu setzen, und aus dem Ganzen wurde ein Chaos. Im Gefühl dieser ihrer decorativen Gefährlichkeit hat er alle denkbaren Mittel aufgeboten, der Verwirrung zu steuern. Die Dimensionen (die alles

---

[1] With what infinite variety, with what a deep intelligence of its resources, with what inexhaustible riches of enthusiasm and science, *he played upon the lyra of the male nude!* SYMONDS I, 274.

überragende Größe der Propheten), die abstract formale, meist streng symmetrische, oder kontrastierende Zusammenstellung; die Farbe (Bronze und Marmor), die Nacktheit. Diese ist es vor allem die sie aus der geschichtlichen Wirklichkeit in das Nebelland der Phantasie (Vasaris *età d'oro*) verweist, in Ornament verwandelt.

Alle diese Figurenreihen gruppieren sich um die zwölf Zwickelfiguren, die auch dadurch als der Kern des Werks bezeichnet werden. Alle gehören als schmückende Zuthaten, Bekrönungen, Kontrastwerte zu den großen Nischen, die die Sitze der Propheten einschließen. Jede dieser Nischen hat ihren eigenen Augenpunkt, wie auch die convergierenden Linien der Gesimsverkröpfungen zeigen.

Die Fußbank ihrer Sitze schneidet die untere Spitze der Zwickel ab, der so entstehende kelchförmige Rahmen nimmt die Tafel mit den Prophetennamen auf. Unter ihr stehen (an den Langseiten) Knaben, in natürlichen Farben, wie ein Ehrenposten; denn nur zwei, am östlichen Ende, fassen die Tafel wirklich an.

Diese Nischen flankieren Pfeiler, die wunderlich genug in der Mitte der Bogenkanten aufsitzen. Sie münden, jene Verkröpfungen bildend, in dem großen Kranzgesims. Paare von Knaben und Mädchen in Marmorfarbe sind in sie eingesetzt, die kleinsten von allen diesen Figuren.

Ihr horizontaler Abschluss ist bekrönt durch jene figurierten vergoldeten Schilde, deren Reliefs in die geschichtliche Umgebung der Propheten versetzen; Kriegsscenen aus den Büchern der Könige, z. B. Absalons Tod durch Abners Speer.

Diese Schilde stehen zwischen den grösten und bewegtesten Figuren der Klasse, den 'Sclaven'. Auf Steinschemeln sitzend, sind sie beschäftigt die Schilde mit Laubgewinden zu schmücken.

Auf den durch die Seitenpfeiler abgeschnittenen, aneinanderstoßenden Eckstücken der Zwickel sind Guirlanden angeordnet, und Bronzefiguren, bestimt, zwei Nischen zu verbinden.

Am überzeugendsten freilich ist die decorative Funktion ausgesprochen in den untersten Klassen: Marmor- und Bronzeton rangiert diese Knaben und Athleten augenscheinlich zum blosen Ornament.

Aber er wollte sich mit diesen harmlosen, halblebendigen Wesen nicht begnügen. Der obersten Klasse ist volle farbige Lebenswirklichkeit verliehen, sie führen auch ein wirkliches, zweckmäßiges Geschäft aus. So werden die Ornamente doch wieder zu Gemälden, künstlerisch betrachtet sogar gleichwertig den geschichtlichen Personen.

Die Sclaven.

Die Krone aller seiner Zierfiguren sind also diese Zwanzig, 'die triumphierenden Führer der Schar'. Unter ihnen stehen ohne Zweifel die schönsten männlichen Körper die Michelangelo je gemalt hat. Decorativ betrachtet sind sie freilich mehr als bedenklich.

Ihr Platz ist verzwickt. Sie scheinen zu den fünf kleinern Bildern des Plafonds zu gehören, die sie an den vier Ecken einrahmen; aber ihre Grundlinie liegt ja der Längenaxe des Gewölbes parallel.

Wer sind sie? einen Namen haben die Michelangelo nahe stehenden Biographen nicht erfahren, und auch nicht erfunden. Sie sagen nicht mehr als was jeder sieht: *belli ignudi* nennt sie Vasari, die Festons von Eichenlaub halten; *certi ignudi* Condivi. Ihr Wesen ist ihre Funktion. Arbeiter also, die mit der festlichen Ausschmückung des Raumes d. h. des Kranzgesimses beschäftigt sind. Wie jene Galerensträflinge, die einst bei der Osterillumination der Peterskirche die lebensgefährliche Anzündung der Lampen und Pechpfannen an Kuppel und Laterne auszuführen hatten. So hat man sie Sclaven genannt, obwol in ihrer Gestalt nichts niedriges, banausisches zu entdecken ist, am wenigsten von hart muskulöser Deformation, der Folge täglicher Zwangsarbeit.

Klar ist ihre Entstehung. Unter den Ziermotiven der Kapelle muste das Wappenzeichen der Rovere obenanstehen: die Eiche. Eichenlaub konnte verwandt werden als Gewinde und Gehänge. Man wollte noch einen anderen Schmuck damit verbinden, das Triumphbogenmotiv der Medaillons, dies in Gestalt metallener Schilde. Solche erscheinen in Peruginos Schlüsselverleihung über den antiken Triumphbogen. Eine Combination lag nahe. Man konnte die Medaillons zwischen zwei Candelaber setzen, an diese befestigte man die Festons und ließ sie die Medaillons in einer Curve überschatten. So hatte es sich vielleicht der Papst vorgestellt. Es war aber auch üblich, solche Frucht- und Blumenschnüre durch Figuren zu beleben, Putten die sie auf die Schulter nehmen oder am Plafond befestigen, wie in Mantegnas Kapelle zu Padua. Es ist das erste Renaissancemotiv das in der altflandrischen Schule Memlinc herübernahm.

Hier nun aber war es wo Michelangelo, allezeit nach Bewegung und Handlung trachtend, darauf verfiel, statt des fertigen Zierats dessen Herstellung vorzuführen. Wir sehen die Arbeiter, auf Steinschemeln

sitzend, im Begriff, durch gewisse im Rand der Bronzerunde angebrachte Löcher lange Tücher zu stecken, an denen sie die in Säcken hinaufgeschleppten Eichenzweige befestigen wollen. Bei einigen kann man erkennen, wie die fertige Decoration aussehen wird. Die über dem Jesajas, Joel, der Delphica befindlichen schleppen die geöffneten Säcke, aus denen wie aus Füllhörnern, die Zweige und Früchte der Eiche hervorquellen, auf den Schultern und lassen sie nun geschickt über das Medaillon herabsinken. In andern bemerkt man nur das Durchstecken der Bänder, als handle es sich auch noch um die Befestigung dieser Runde an der Brüstung des Kranzgesimses. Das ursprüngliche decorative Motiv ist hiermit nun freilich beinahe umgekehrt worden. Die Figuren, die eigentlich blos Beiwerk des Ornaments sein sollten, werden zum Selbstzweck und jenes zum Vorwand. Der Bildhauer bekommt die Oberhand und schiebt den Ornamentisten bei Seite. Und nicht genug damit. Diese Figuren mit ihren gar nicht decorativ, sondern malerisch modellierten Körpern (*facture ultra-modelée*) machen den benachbarten Historien schädliche Concurrenz, wenn sie auch perspectivisch auf einem anderen Blatt stehen. Zuweilen kommt es zu störenden Annäherungen; die kecken Gesellen erlauben sich Übergriffe in die Rahmen sogar der Paradiesesräume: einer berührt mit dem Handgelenk fast den Schenkel des erwachenden Adam, ein anderer nähert sich noch dreister dem ausgestreckten Arm des Strafengels.

Offenbar suchte er sich bei dieser decorativen Verwendung der Menschengestalt zunächst an die symmetrischen, farblosen, ruhigen Motive zu halten. In dieser Richtung hatte er sich in den Bronzeakten und Telamonen Genüge gethan. Nun aber kam er, im Drang nach Differenzierung, im Hass des Monotonen und Vagen, im Streben nach realistischer Bestimtheit der Handlung auf eine Lebendigkeit, die zerstreuend wirkend muste. Der Betrachter, den der hochfliegende Geist des dichtenden Malers in die Geheimnisse der Schöpfung und Weissagung einführen will, empfindet ein zerstreuendes Interesse an einer Schar von Arbeitern, die er in halsbrechenden Geschäften sich zwischen jenen höheren Wesen herumschlängeln sieht. Wie wenn Jemand der, andächtigen Sinnes zum Museum wallend, seine Lieblingswerke von Kopistenstaffeleien und redseligen Kunstkennern belagert findet.

Man merkt, diese Jünglinge waren nicht ganz *ad hoc* geschaffen; er hat sie aus den Vorratskammern seiner Phantasie hergeholt. Ich nannte bereits das florentinische Gemälde, wo solche Gestalten, zum Theil sogar

in ähnlichen Posen, im Hintergrund auftauchen. Ihre Rolle ist da freilich eine andere. Es sind entschieden Freigeborne, auch von weniger athletischem Thorax: attische Jünglinge einer Palästra, wie sie im Eingang seines Charmides Plato abgemalt hat. Aber die stark griechisch und platonisch parfümierte Luft spürt man in der Sistina noch deutlicher. Dass Eros hier sein Wesen treibt, ist auch von competenten Leuten sehr bestimt bezeugt worden. Vasari nennt sie *gli stremi e la perfezione dell' arte*. Symonds spricht von 'athletischen Jünglingen, Gesichtern von weiblicher Delicatesse, *and poignant fascination*, in der langen Reihe seiner Schöpfungen vielleicht die bezeichnendsten'. v. Scheffler führt uns hier in die Arcana von Michelangelos Kunstbegeisterung (S. 215 f.). 'Es sei die erotische Manie, die sich hier ihre Ideale geschaffen habe, vergleichbar Polyklets Canon; nur nicht abstracte Kunstformeln, sondern von der Wärme der entsprechenden Empfindung belebte Ideale'. Papst Hadrian VI soll deshalb die Kapelle als *una stufa d'ignudi*, eine Badestube bezeichnet haben. Zola endlich nennt sie, mit gewohnter Aufrichtigkeit, den Triumph des Fleisches. Also:

> die Gegensätze sind hier grell gepaart:
> des Griechen Lustsinn, und der Gottgedanke
> Judäas.

Nachdem er die Gebundenheit durch den historischen Stoff abgestreift, bricht in diesem 'Heer plastischer Gestalten' sein wahres Selbst? — nein, aber ein anderes Ich hervor. Wie hätte er auch sonst auf diesen decorativen wie stofflichen Solöcismus[1] verfallen können!

Er hätte ihn wol kaum gewagt, wenn er hier nicht der Nachsicht seines stürmischen Herrn sicher gewesen wäre. Man weiß aus dessen intimer Chronik, dass er auch im Alter eine lebhafte Empfänglichkeit für männlichen Jugendreiz bewahrt hatte. Berichte aus seinen Villeggiaturen, in Ostia, erzählen von Ganymeden dieses donnernden Jupiter. Die Veranstalter politischer Feierlichkeiten nahmen auf diesen Geschmack Rücksicht. Die Bologneser, als er im November 1507 seinen triumphierenden Einzug hielt, sandten ihm eine Schar von hundert edlen Jünglingen, die vergoldete Stäbe mit der Rovere-Eichel als Knopf trugen. —

Jemand hat gesagt: 'Die Kunst lässt hier den Stab des Interpreten fallen; die körperliche Schönheit ist sich selbst Gesetz.' Dann aber

---

[1] A solœcism unheard of till then. Quart. Rev. a. a. O.

würden die Sclaven eine Ausnahme sein in einem Werke wo sonst alles planmäßig und bedeutungsvoll ist. Aber ist dieß so sicher? Vasari fand hier eine Anspielung auf das goldene Zeitalter Italiens, nach dem man damals aus der hereingebrochenen Leidensära zurückblickte[1]. Diese palmenreiche Zeit war einst unter den Auspicien des neuentdeckten Griechentums und der wiederhergestellten Baukunst aufgegangen. Die Jünglinge die die Kapelle Sixtus IV mit den Insignien seines Hauses schmücken, stehen sie hier nicht gewissermaßen als Vertreter der schönen Künste? So würden sie mit ihren griechischen Alluren ein profanes Gegenstück zu jenen heidnischen Seherinnen bilden, die uns die religiösen Tiefen des Heidentums vorführen.

Merkwürdig genug, findet sich die einzige dem Altertum entlehnte Figur in dieser Schar, es ist die links über dem Daniel. Kaum hat man bemerkt (so gut passt sie zu den übrigen), dass sie einer Gemme entstammt, die auch im Hof des Palasts Medici als Medaillon unter Donatellos Leitung reproduciert worden ist: sie stellt den Palladionraub des Diomed dar, und trägt den Namen des Dioscorides. Die Buchstaben LM auf dem jetzt bei dem Duke of Devonshire befindlichen Carneol bezeichnen diesen als einst im Besitz Lorenzos. Eine Replik in Chalcedon, einst im Besitz des Niccolò Niccoli, hat Ghiberti in seinem dritten Commentar hochgepriesen.

Die nie versagende Findigkeit in diesen zwanzig Gestalten gleichen Alters und derselben Funktion imponierte dem Fachmann Vasari, der nur darin sich von seiner Feder fortreißen ließ, dass er ihnen auch *tutte le età* ertheilte. Nur in einer Doppelgruppe (den vier ruhigen Profilfiguren zwischen Joel und Delphica) schließt er sich noch an die symmetrische Methode der Bronzeakte und Telamonen; sonst herscht in allen möglichen Graden der Kontrast, mit Frontwendungen, Vorbeugungen und Zurücklehnungen. Ihre Arbeitsleistung ist eben verschieden auch im Tempo; sie steigert sich zu gewaltiger Anstrengung, mit starken und complicierten Drehungen. Dabei geht es denn nicht ab ohne Ungeduld, Vorwürfe, Geschrei und Gelächter. Doch liegt über allem ein Schimmer der vollen Frische und Geschmeidigkeit der Jugend.

Mit dem Wechsel der Handlungsmotive gehen die im Charakter Hand in Hand (*sveltezza e grossezza*). Am Ostende bemerkt man

---

[1] Denotando che a quel tempo ed al governo suo era l'età d'oro, per non esser allora Italia ne' travagli e nelle miserie che ella è stata poi. VASARI XII, 194.

Gestalten von schönen und strengen Körperformen, edelster fester Muskulatur Die Züge erinnern an Satyrn attischer Bildhauer. In dem gesenkten Blick liegt ein Hauch sanfter Schwermut. Das Haupt umrahmt von entzückenden, wie Weinranken geringelten Löckchen. In der Mitte (Ezechiel links) ein Körper von weiblicher Fülle und Zartheit, ein Dionysos! Auch das satyrhafte Lachen fehlt nicht (Daniel rechts, Esajas links). Wendungen von undulierender Geschmeidigkeit. Dann werden die Formen breiter, schwerer (Persica links), die Züge sinken in Linien und Ausdruck (Erythräa links). Auch das Chiaroscuro nimmt stärkere Accente an. Allen gemeinsam ist jedoch der auffallend breite und hochgewölbte Brustkasten des ganz entwickelten Formideals des Meisters, wie man ihn vergebens in griechischen Jünglingsfiguren suchen würde.

Beispiele des Kontrastes, über der Persica. Ein jugendlicher Herkules, rastend in träumerisch lässiger Pose, wird von seinem Genossen, in der Aufregung der heißen Arbeit, aufgefordert mit anzugreifen. Über Jeremias: Den unter einer kaum zu bewältigenden Last tief vornübergebeugten verfolgt gespannt der Gefährte, wie ihm der schwierige Wurf gelingen werde. Über Daniel: Dem in zusammengefalteter Stellung heranschleichenden, ängstlich zurückschielenden Diomed ist als Pendant ein grinsender Satyr gegeben, der Arme und Beine emporschleudernd auf dem Gesäß balanciert.

Jene einfachen Motive finden sich im Osten, wo er begann, die contrapostisch verwickelten im Westen, wo er, im Interesse der Varietät, zu abgelegeneren greifen muss. Aber diese Folge ist doch nicht allein durch den Gang der Ausführung bedingt. Denn jene bewegteren Westpartien sollten den mühsamen Beginn der Arbeit vorstellen; die Herbeischaffung der schweren Laubsäcke; am Ostende sind sie, ermüdet, im Begriff Schicht zu machen.

Die Grisaillen der Kinderpaare.

Bei den in Marmorfarbe gemalten Kinderpaaren an den Pfeilern zur Seite der Prophetenthrone hat er sich für die übliche Progression von einfach ruhigen Motiven zu bewegt verwickelten eine drollige Begründung ersonnen. Er hat das Treiben fünfjähriger Kinder gut beobachtet, er weiß ganz genau was sie in dieser Lage anfangen würden.

Die kleinen Leutchen, immer ein Bub und ein Mädel, führen das anvertraute Atlantengeschäft anfangs folgsam und einträchtig aus, hier

schläfrig (wie begreiflich ist), dort fast feierlich (Persica), um einander bekümmern sie sich gar nicht. Aber es ist gegen die Natur der Kinder, lange stille zu stehen. Sie suchen sich also zu unterhalten, so gut es unter den Umständen gehen will. Erst verwandten sie pflichtgetreu zum Stützen des Marmorgebälks auch Hände, Elnbogen, jetzt machen sie sich die Arme frei. Sie sind dahinter gekommen, dass soviel Gewissenhaftigkeit hier gar nicht nötig ist. Da sie bloser Zierat sind, so genügt ja, dass sie von ihrem Posten nicht desertieren. Im übrigen dürfen sie die Situation in jeder Weise aufheitern — obwol sie Lachen unter ihrer Würde halten. Aber sie machen ihre gegenseitige Bekanntschaft, vertrauen sich allerlei wichtiges, schmieden Pläne (Ezechiel). Ihre Ungeduld macht sich Luft in Schabernack: Zwicken, Zausen, Raufen (Jonas, Jeremias, Zacharias). Dann versuchen sie es gar sich im Kreiße zu bewegen, was anfangs zwar bei dem engen Raum entsetzliche Schwierigkeiten und Verrenkungen kostet (Libyca); aber endlich sogar zu einem stürmischen *pas de deux* führt (Daniel). Und einmal sieht es gar aus als wollten sie Amor und Psyche spielen. Mit dem Verdacht jedoch, dass sie aus Langeweile auf Widerwärtigkeiten verfallen seien, geschah ihnen gewis Unrecht[1].

Die Bronzeakte.

In Betreff dieser seltsamen Figuren, die man wol als die unterste Staffel der sistinischen Menschenscala bezeichnet hat, geben uns die Quellen keinen Wink. Augenscheinlich verdanken sie ihre Entstehung dem Zufall. Durch die prunkhafte Umfassung der Prophetenthrone waren zwei Eckstücke der Zwickel abgeschnitten worden, und wieder leere Rahmen entstanden. Jeder andere hätte sie mit irgend einem Füllornament, etwa einem dreiblättrigen Akanthusmotiv abgefunden. Aber das würde wie Eingeständnis eines Rechnungsfehlers ausgesehen haben, eines nicht ganz erreichten Aufgehens seines figürlichen Inventars in das tektonische Netzwerk.

Sie sind paarweise, nach strenger Spiegelsymmetrie geordnet, aber nicht zwei Figuren desselben Zwickels, sondern die zweier aneinanderstoßenden gehören zusammen. Ihre Funktion ist die Verknüpfung dieser

[1] W. HENKE im Jahrb. d. k. preuß. Kunstsamml. 1886. p. 14.

Flächen untereinander; parallel den zarten Laubguirlanden die den Widderkopf mit den Ecken zwischen Pfeilern und Gesims verbinden.

Aber was ist Sinn und Zweck ihres sonderbaren Gebahrens? Vielleicht nur die menschliche Gestalt innerhalb eines rechtwinkeligen Dreiecks, dessen Hypotenuse oft weniger als ihre Körperlänge beträgt, in zwölf verschiedenen, physisch möglichen, plastisch wirksamen, nicht allzugezwungenen Posituren zu zeigen? Ein *tour d'esprit*, wie der Malerscherz der fünf Punkte von Bertall[1]? In diesem Fall wären die Figuren freilich *accomodate al partimento*, während sonst der Rahmen für die Figuren erfunden war. Mit anderen Worten sie wären nur Lückenbüßer. Während ihre Collegen, die Sclaven, die Hände voll zu thun haben, hätten sie weiter kein Geschäft als den Raum zu füllen?

Das Problem war aber offenbar nicht so einfach und äußerlich. Der Künstler hat die zwölf Varianten an ein sehr bestimtes Thema geknüpft. Die aufsteigende Linie der Zwickel, auf der sie liegen, ist als steile Fläche gedacht, also gefährlich; doch haben sie sich eine solche Lage gegeben, dass sie, auch ohne sonstigen Anhalt, in ihr verharren können, ohne herabzugleiten.

Man kann freilich nicht läugnen, die gewählte Stelle war für eine solche Situation die unpassendste. Denn liegen sie nicht auf einer überhängenden gewölbten Fläche, mit der Kante zwischen Zwickeln und Stichkappen als Auflagelinie? Es ist unmöglich sich das in Wirklichkeit zu denken, während die Sclaven sehr wol auf dem Gesims als Statuen gedacht werden könnten.

Oder soll man sich die Zwickel an dieser Stelle durchbrochen vorstellen, so dass man in den Raum zwischen Wölbung und Dachstuhl hineinsähe, und sie befänden sich da wie Gefangene in einem Kerkerloch, die durch fortwährenden Wechsel ihrer Körperlage Erleichterung suchen? Aber dazu geberden sie sich viel zu heiter, wie übermütige Turner, die mit Schwierigkeiten spielen.

Warscheinlich stammte die erste Anregung von jenen vergoldeten Stuckreliefs, die man wol an Gewölben (wie Torrigiano im Saal der sieben freien Künste der Appartamenti Borgia) anzubringen pflegte. —

Die alte Erklärung der Bronzeakte als Symbole der Kräfte der Architektur, ist neuerdings etwas leichthin zurückgewiesen worden, 'weil sie nicht die Last des Gesimses oder eines Theils der Decke stützen

[1] Magasin pittoresque 1850, 88.

helfen'. Aber die menschliche Gestalt kann ja auch noch in andern tektonischen Funktionen, denn als stützenden und tragenden gedacht werden, und sie kann diese Funktionen noch anders als durch eigentliche Stellvertretung (wie Karyatiden), in bloser freier Anspielung zum Ausdruck bringen.

Der Bogen schläft nicht, sagen die Baumeister Hindostans, sie wollen damit seine constructive Bedenklichkeit andeuten. Der Bogen äußert seine Schwere in seitlicher Richtung; seine Drucklinie trifft, im Kämpferpunkt, auf den verticalen Widerlager, der seinen Fall aufhält. Seine böse Absicht ist die Widerlager auseinanderzutreiben und so den Ruin des Gebäudes herbeizuführen.

Ein lebendiges Analogon dieses Schubs sind nun unsere Bronzekerle, die sich auf ihrer leicht convexen schiefen Ebene, in labilem Gleichgewicht zu halten haben. Auch sie können nicht schlafen. Wie der Bogen ein aufgehaltenes Fallen ist, und richtig construiert, keiner verticalen Stützen oder Verankerungen bedarf, so halten sich diese Menschen auf der abschüssigen Fläche, ohne Seile und Bergstöcke, und gegen den Zug in die Tiefe, blos durch vorsichtige Lagerung des Körpers und der Glieder. — In den meisten Fällen genügt der enge Anschluss an die Fläche, und die Adhäsion, in Rücken- oder Seitenlage, sie vor dem Herabrutschen zu bewahren. Einige haben sich halb aufgerichtet und das eine Bein heraufgezogen, andere an der verticalen Pfeilerfläche gegenüber mit dem angestemmten Fuß einen Stützpunkt gesucht oder sich mit dem Rücken an den Pfeiler gelehnt. Ein Paar versucht knieend an der steilen Fläche hinauf zu kriechen. Ein anderes kann dem Gelüste nicht widerstehen, Oberkörper und Kopf vorzustrecken, um den Blick in die Tiefe zu senken; sie müssen sich freilich an dem Widderkopf mit der Hand festhalten. — Wie passend war hier die dunkle Bronzefarbe! In Naturfarbe würden sie beängstigend und lächerlich ausgesehen haben.

* * *

Ist nun von Michelangelo der Beweis erbracht, dass kein decoratives Element in der Hand eines wirklich überlegenen Meisters mit dem Nackten sich messen könne[1]? Viele werden sich bedenken, dieß zu

---

[1] Michelangelo demonstrated that no decorative element in the hand of a really supreme master is equal to the nude. SYMONDS I, 246.

bejahen. Sie werden sagen: Alle Geschicklichkeit kann den Übelstand nicht entfernen: die Überfüllung des Raumes mit Menschenleibern; die Ermüdung der Aufmerksamkeit durch die Abwesenheit jeder Möglichkeit des Entweichens in eine andere Formenwelt. Das Problem sei mehr für den Verstand als für die Sinne gelöst. Man könne die Leute zum Verstehen zwingen, aber nicht zum Genuss. Doch giebt es einen Weg auf dem man sich in Michelangelos Wagnis hineinfinden kann, und jenen Eindruck der Monotonie überwinden.

Es ist ein Gesetz der Künste, dass sie jede ihre Aufgaben immermehr mit Ausschluss fremder Beihülfe und mit ihren eigensten Mitteln lösen wollen. Das ist immer der Weg zur Größe gewesen. Denn um jener Mitwirkung der Schwesterkünste zu entraten, müssen sie alle ihre Hülfsmittel aufbieten und neue erfinden. Natürlich wird damit auch im Betrachter ein höherer Grad geistiger Spannkraft und künstlerischen Ernstes vorausgesetzt, oder ihm anerzogen.

Nun handelt es sich ja freilich in unserem Falle nicht eigentlich um Eindrücke verschiedener Künste. Aber für den Bildhauer muss es doch den grösten Reiz haben, auch die Ornamentmotive seinem eigensten Darstellungsobjekt, das zugleich das wirksamste Formelement ist, abzugewinnen. Diese Ornamentmenschen musten wol den Sphären seiner Helden ganz entrückt sein, aber zugleich einen Kontrastwert enthalten. Kontraste sind um so feiner und bedeutender, je gleichartiger die kontrastierenden Elemente sind.

Wenn man von außen kommend und noch von andern Eindrücken erfüllt, vor ein solches Ganze sehr homogener Bestandteile tritt, wie unsere Kapelle, so wird das Element der Gleichförmigkeit sich vordrängen; je besser es gelingt, die Aufmerksamkeit zu isolieren, desto mehr werden die Linien der Unterschiede sich verstärken; und was eine Theilerscheinung schien, wird eine Welt für sich, ein Universum. Wer in jene Wesen voll schweren Ernstes und geistiger Tiefe einzudringen versucht hat, wird das Bedürfnis einer Ruhepause fühlen: da fällt das Auge auf diese munteren, in körperlicher Thätigkeit aufgehenden Jünglinge: sie wirken wie eine gymnastische Übung nach zurückgezogener Kopfarbeit. Diese profanen Naturmenschen sind darum nicht störend, denn sie bewohnen sozusagen einen andern Stern; sobald wir nach jenen Göttern und Sehern hinüberblicken, versinken sie in nichts, wie ein Rahmen von Grotesken.

Das Colorit.

Das Colorit Michelangelos! Das Colorit eines Malers der kein Maler sein wollte! Aber die Künstler sollten vorsichtig sein in dem was sie von sich selbst bezeugen, denn man glaubt es ihnen aufs Wort, obwol oft mit nicht mehr Recht wie das was uns Dichter über die Personen ihrer Dramen anvertrauen.

Auf den ersten Anblick freilich sollte scheinen, er habe sich um die Ziele und Errungenschaften der italienischen Malerei wenig gekümmert. Vielen sind seine Fresken etwas rückständig erschienen. Er der sonst so weit hinaus ist über seine Zeitgenossen, dass er aus ganz andern Regionen hergekommen scheint: hier verläugnet er nicht die Kreiße in denen er aufgewachsen ist. Man denke an das *sfumato* eines Leonardo, an die satte Farbenwärme, das Helldunkel, die verklingenden Kontouren der Norditaliener: und seine Malerei erscheint fast wie ein Überrest vergangener Tage. Aber so unähnlich er den großen Farbenkünstlern des Jarhunderts sein mag, gewis ist: für seine Zwecke, innerhalb der Grenzen die ihm seine Aufgabe gesetzt, hat er auch dieses Instrument vollkommen beherscht, ist nie um den vollendeten Ausdruck seiner Intentionen verlegen gewesen. Viele freilich glauben noch immer, dass er blos ‘colorierte Form’ gegeben. Aber er war weit mehr Maler als manche wähnten, die nichts als Maler waren und ihm nachzufolgen glaubten, wenn sie sich mit dem Colorit als geringwertiger Zuthat abfanden.

Es ist eins der curiosesten Beispiele der Macht des Vorurteils, des Vorurteils der Meinung und des Vorurteils der Sinne, wenn selbst heute noch Michelangelo für einen blosen gelehrten Zeichner gilt, dem der farbige Schein der fleischlichen Hülle gleichgültig war; oder wenn ihm anatomische Härte und Unwarheit zugeschrieben wird, sogar von Fachmännern. Dieser einst von den Klassicisten erhobene Vorwurf ist neuerdings in maßlosen Ausdrücken wiederholt worden.

‘Die Vorsprünge der Knochen und Muskeln (sagt ein Anatom[1]) treten unverkennbar scharf abgesetzt hart aneinander, als wenn die Haut nur eben wie eine Tapete oder ein Tricot von überall gleicher Dicke darüber gezogen wäre’. Diese Verirrung soll die Nachwirkung seiner Studien

[1] W. HENKE, Vorträge über Plastik, S. 80.

nach Leichen gewesen sein. Ihm wäre also eine Teuschung begegnet wie sie Malern oft passiert, wenn sie zu sehen glauben was sie blos wissen und aus dem Gedächtnisse hinzuthun. Sein Auge wäre im Seciersaal für die lebende Erscheinung, seine alleinige Aufgabe, erblindet; der Künstler im Anatomen untergegangen.

In Wirklichkeit war er so weit entfernt aus seinen Leichenstudien unwahre Härte auf seine Kunstschöpfungen mit herüber zu nehmen, dass er vielmehr diese Versuchung augenscheinlich mit Bewustsein bekämpft hat. So scharf er in seinen anatomischen Skizzen mit der Feder bemüht ist das innere Gerüste (*le dessous*) bloszulegen, so aufmerksam hat er für Gemälde und Marmore auch den Schleier studiert mit dem es im Leben verhüllt wird, und die seinen Entwürfen etwa anklebenden Schroffheiten wegzuschleifen gewust. Wie sollte man es von einem Künstler solchen Ranges auch anders erwarten! Es sind die Anfänger und Dilettanten, und in der Geschichte die Pioniere, die in falschgelehrte Zeichnung verfallen: nur das Halbwissen führt von der Natur ab. Diesen Schulstaub, diese *gofferia* des Seciertisches hatte er vor sich in den Gemälden mancher Quattrocentisten, von Mantegna bis auf Signorelli, und wie er von ihnen dachte kann man erraten, wenn man deren Nuditäten etwa mit seinen ‘Sclaven’ vergleicht, oder mit jenem Versuche in Öl: der Madonna Doni. Denn hier hat er die Verschmelzung der Muskelgrenzen eher zu weit getrieben.

Maler haben dies selten verkannt. Viele, die bisher nur Copien gesehen, gaben, vor den Figuren der Sistina, ihrem Erstaunen über die unerreichte Warheit seiner Carnation Worte[1]. Schönere, naturgetreuere, zartere Modellierung in echtem warmem Fleischton ist

---

[1] Der Anatom CHARLES BELL fand, Michelangelo habe durch anatomische Studien eine Macht der Zeichnung errungen, die man kaum nach Gebühr habe würdigen können, damals wie heute. Aber während er in den Studien mit äußerster ja übertriebner Genauigkeit jeden Punkt der Knochen, Muskeln, Sehnen und Bänder bezeichne, so sei in den Statuen für die jene gemacht waren, nichts davon sichtbar. HEINRICH FÜSSLI: Ob er gleich Bildhauer war, so drückte er doch den Character des Fleisches vollkommner aus, als alle Maler vor und nach ihm (ESCHENBURG's Übersetzung p. 97). FRIEDRICH OVERBECK: Man lernt ihn erst aus seinen eigenen Werken kennen, die an delicater Ausführung, bestimter Zeichnung und *selbst wahrem Colorit* die Raphaels großentheils noch übertreffen. Keine Behandlung ist zu erkennen, man sieht nur die Natur, die er zwar überall höchst characteristisch auffasst, aber nie übertrifft. HEINRICH LUDWIG, Ölmalerei: Schönere Modellierungen in einfachen, ins Grau gehenden Fleischtönen, sind niemals gemalt worden — — Vollendete Harmonie in der, wie im allerdurchgeführtesten Ölbild, verschmolzenen Modellierung der Töne (S. 248).

wirklich nie gemacht worden. Er trifft darin zusammen mit Tizian, dass er einen Mittelton, ohne Wechsel der Tinten, zum dominierenden macht. Es ist ein bräunlich sonneverbrannter, ins Graue gehender Ton, bei dem ihm die Olivenfarbe des Italieners vorgeschwebt hat. Nach Alter und Geschlecht wird er mannigfach nüanciert. Die Hautfarbe der Eva ist blässer und zarter als die ihres Gefährten; Jonas der aus der kalten Meeresflut emportaucht, hat den frischen rötlichen Ton, der auch bei den Sclaven vorkommt, die ja unbekleidet arbeiten.

Seit dem achtzehnten Jarhundert ist es aufgekommen, die Plastik Michelangelos der der Griechen entgegenzusetzen: Die Menschen Michelangelos und die Menschen der Antike. Aber was ist 'griechischer Geschmack'? Die griechische Kunst hat ein Jartausend Zeit gehabt alle Stilwandlungen, die im Bereich der Plastik liegen, zu erleben. Man greift gewisse Werke seiner späteren Jahre heraus, in denen seine persönliche Art am schroffsten ausgeprägt ist, macht sie zum Canon seiner Kunst und vergleicht sie dann, nicht mit griechischen Werken, die in Stil und Stoff als ihre Parallelen angesehen werden könnten, sondern mit solchen, die auf einem ganz anderen Blatt stehen; man erklärt für Stilprincipien, was durch die besonderen Bedingungen des Themas gegeben war.

Unter Michelangelos Statuen ist keine einzige aufzuweisen die in harter Strenge anatomisch ausstudierter Muskulatur etwa mit dem beckenschlagenden Satyr der Tribuna verglichen werden könnte; und wenige Antiken dürften aufzuzeigen sein, die in echter, von allem Schematismus freier Warheit und Weiche des Fleisches neben dem linken Arme des Moses nicht verlieren würden. So hat er auch, in seiner florentinischen Zeit, als er nur Bildhauer war, in ruhigen, harmonisch äquilibrierten Standfiguren die natürlichste Aufgabe seiner Kunst gefunden. Was aber den Contrapost betrifft, auf den er in der Folge so starkes Gewicht legte, so haben ihn die Griechen so gut gekannt wie er, und aus Werken wie dem Pasquin, dem Laokoon und den Dioskuren hat er selbst ihn warscheinlich gelernt. —

Die milde Wärme und weiche Ruhe jenes bräunlichen Incarnats wird durch den Kontrast mit dem weißlichen Gewölbgrund und mit den vielfarbigen schimmernden Gewandstücken noch gehoben. In der Draperie findet sich dann Spielraum auch für decorative Schönheit und Harmonie der Farbe.

Auffallen wird hier, in jener Zeit, die Sparsamkeit im Gebrauch des

reinen Rot und Blau. Die Anwendung des berühmten florentinischen Lack und Ultramarin wurde damals wol als Hauptstück kontraktlich stipuliert[1]. Welche Pracht verschiedener Rot von gröster Brillanz war in Ghirlandaios Tafeln zu sehen! Aber so aufdringliche Töne passten nicht zu seiner Absicht auf eine complicierte Harmonie stets wechselnder Tinten. Daher kommt leuchtendes Rot so selten vor, wie eine besondere Auszeichnung, und dann mit einem Stich in Orange, als Farbe des Hauptgarderobestücks nur bei Ezechiel, bei der Delphica als Futter ihres (ebenso selten) blauen Mantels. Blau erscheint sonst im Beiwerk: Stola, Shawl, Buchdeckel, in kleinen Details wie Fransen, Gürtel, die er gern sonderfarbig giebt.

Während in Venedig der Triumph des Colorits sich vorbereitete, zeigten sich in Florenz Zeichen der Abwendung von der Farbe. Leonardo stand sie in der Scala der Elemente der Malerei zu unterst, ihre Schönheit sei nur ein Verdienst der Natur. Ein Lieblingswerk wie die Monna Lisa, hätte er, scheint es, am liebsten monochromatisch beendigt.

Auch Michelangelo ordnete die Farbe sichtlich der Modellierung unter. Und mit gutem Grunde. Ohne Modellierung kein Leben. Sie geht durch den Wechsel der Tinten hindurch als das vereinigende Moment. Er scheint den homogenen Ton der farbigen Gewandstücke gefürchtet zu haben, weil sie die Gesamtfigur zerstückelten, daher ändert er ihn, die Farbe herabdrückend, im Licht. Es fungiert also die reine gesättigte Localfarbe nur als Schatten, ihre Brechung oder Decolorierung in Weiß als Licht. Weiße Stoffe, wie Leinwand, erhalten natürlich stark bläuliche, hellgelbe braune Halbtöne. Selten sind Schillerfarben (carmesin und lila). Das Verfahren ist die Umkehrung des tizianischen, wo die Farbe der Schatten in neutrales Braun versinkt, und die Lichter ihren Sättigungswert entzünden.

In der Zusammenstellung des Anzugs der einzelnen Figuren ist oft der Gegensatz von kalt und warm beobachtet. In der Wahl der Farben wird überall auf die Gesamtwirkung Rücksicht genommen. Sogar die Bevorzugung der blonden Köpfe hängt hiermit zusammen.

Der farbige Eindruck des Gewölbes erinnerte die Maler an Aquarell (Overbeck) und an dessen ‘vereinigenden grauen Ton’ (Ludwig). Die

---

[1] Z. B. im Kontrakt für die Tafeln des Hochaltars von Valencia: Repertorium für Kunstwiss. XIV, 7.

Minderzahl leuchtkräftiger, farbensatter Gewandstücke (wie Orangerot, Dunkelgrün) mit gelben Glanzlichtern, scheint golddurchwebte Stoffe vorzustellen; sie sind auch Verbindungsglieder dieser gemalten Figurenreihen mit den decorativen Bronzestücken der Medaillons und der Akte. Auch außer diesen metallisch widerscheinenden Farben spielen Reflexe eine Rolle; die weißen Lichter der Draperie erinnern an den Glanz geschliffener Steine. Dieser Reichtum von Reflexen, und die bei hellen Farben lebhafteren Kontrastwirkungen, bewahren sein Colorit vor Mattigkeit, geben ihm Reiz und Bewegung.

Des Malers Absicht war, sich, ohne der Warheit und Schönheit der Farbe etwas zu vergeben, in den Schranken der decorativen Kunst zu halten; diese von physisch-geistiger Lebenskraft überquellenden Gestalten sollten, im Unterschied von dem illusorischen Reiz der Tafelbilder, die Zurückhaltung der großen Wandmalerei bewahren. Sie durften weder die Wandfläche durchbrechen, in die Tiefe, noch vor ihr als schwere körperliche Massen hängen. Die plastische Schärfe und die Mächtigkeit ihres Lebens auf der einen Seite, die bleiche gedämpfte und zugleich schimmernde Farbigkeit auf der anderen, geben ihnen einen eigentümlichen Zauber. 'Die Propheten gleichen, sagt Schaden, warhaft erhabenen Geistererscheinungen'.

Das Gold, dieß wesentliche Element der Polychromie, fanden wir in farbiger Nachahmung; wirkliches Gold giebt es nur in kleinen Dosen: in den Balustern der abgefasten Pfeilerecken (bis zu Ezechiel und Cumäa) einen versuchsweisen Ansatz an den Lichtern der Tunica des Jesajas, Gold-Linien in den Medaillons. Die Frage ist aber, ob nicht eine umfassendere Anwendung beabsichtigt war. An den Medaillons und Bronzeakten wäre es im Interesse der Deutlichkeit willkommen, auch in den Lichtern, Säumen u. dgl. der Draperie. Der Papst hatte nicht Unrecht es zu verlangen. In einer Anwandlung von Überdruss an der umständlichen und mechanischen Arbeit hat Michelangelo leider die Ausführung abgeschnitten.

Noch empfindlicher wird die malerische Wirkung der Deckenbilder geschädigt durch das Ausbleiben des Ultramarin: der Paradieshimmel ist so fahl wie der Wüstensand über dem er sich wölbt. Es würde über das ganze Werk, nach Wilsons Meinung, Harmonie und Brillanz verbreitet haben.

Der heroische Stil.

In den sistinischen Deckengemälden war ein Zug herschend geworden, der fortan als Brennpunkt seiner Kunst gegolten hat, die *differentia specifica*, der Grundton aller seiner Harmonien. Für jene Zeit lag in dem Heroischen ohne Zweifel eine berückende Macht; später wurde es freilich auch ein Grund des Ärgernisses. Dieß Titanische, Colossalische, hört man wol, sei etwas das sich der Analyse entziehe. Für das Gefühl einfach, ist es in der That die Summe mannigfacher Eindrücke. Es ist die Größe und Einfalt des Gedankens wie des Wurfs, aber auch die Breite der Ausführung; der augenblickliche Reiz gewisser Stellungen und Wendungen, die gesättigt sind mit Temperament; das Überraschende des Motivs, diese Signatur genialischer Werke, endlich das Schrecken erweckende. Aber das Vehikel aller dieser Wirkungen ist doch die Gestalt, die Steigerung der Körperlichkeit.

Das *terribile*, ein kaum definirbarer Kunstausdruck, bezeichnet mehr eine Wirkung als eine Eigenschaft. Auf es passt genau was Longin vom Erhabenen sagt, es ist eine italienische Parallele dieses antiken Begriffs. Der *terrore d'arte* wie das *hypsos* wendet sich nicht an Verstand und Geschmack, an Überlegung und Formsinn; sein Merkmal ist die Unwiderstehlichkeit, die blitzartig wirkt. Die so intensiv ist, dass sie alle anderen Werte entbehrlich macht. Ein einziger Zug wiegt viele Fehler auf. Wie der Schrecken im eigentlichen Sinn das Innere ausfüllt und den Ablauf der Vorstellungen zum Stillstand bringt.

Die Frage drängt sich auf: Woher stammt dies Element und wo liegt seine Wurzel? War es gar ein altetruscisches Erbstück? Oder hat der Künstler hier sich selbst dargestellt? Man hat den Zug zum Starken und Leidenschaftlichen aus seinem Naturell abgeleitet: erstaunlich war seine zähe Arbeitskraft, und die in Einsamkeit und Schweigen sich zusammenfassende Energie seines Arbeitens. Doch pflegen die Starken das Zarte zu lieben, und um heroische Charactere zu schaffen, dazu braucht man nicht selber ein Held zu sein. Und die Winke, die seine Lebensgeschichte und sein schriftlicher Nachlass an die Hand giebt, führen keineswegs auf einen energischen Mann im gewöhnlichen Sinne. In den Dichtungen ist der Grundton das vergebliche Ringen, ein steter Conflikt zwischen Verlangen und Gegenwart, obwol ihn die Glücksumstände seiner Künstlerlaufbahn eher als Günstling des

Schicksals erscheinen lassen. Die Perioden seines Lebens spiegeln in auffallender Weise die Willenspotenz der Herscher wieder, in deren Sphäre er sich bewegt. Er ist von Stimmungen abhängig bis zur Widerstandslosigkeit; selten vermag er die Situation zu beherschen und noch weniger die Menschen, selbst die untergeordneten; und bei schweren Conflikten ergreift er den Ausweg der Schwachen: Bruch und Flucht.

Aus seinen Werken vor der Übersiedelung nach Rom (1505), bis zum dreißigsten Jahre also, wo ja die schaffende Kraft ihren Höhepunkt zu erreichen pflegt, würde man schwerlich diesen heroischen Grundzug abgeleitet haben. Es ist freilich so leicht, seine Spuren zusammenzulesen, wie ein *vaticinium post eventum.* Aber man würde hier eher die Anpassungsfähigkeit an die verschiedenartigsten Kunstformen und Stoffe bewundern können.

Unter jenen florentinischen Statuen findet sich kaum eine in den voll und stark ausgebildeten Formen der Männlichkeit. Er hat zwar sehr früh und aus eigenem Antrieb einen Herkules gemeißelt, aber dieses verlorene Werk hatte warscheinlich gar keine Ähnlichkeit mit dem Torso des Apollonios, oder seinem 'Tag' und 'Abend'. Damals fesselte ihn die Schönheit der noch nicht völlig entwickelten Jugendformen. Ein Juwel knabenhaften Reizes ist der Giovannino; die florentinische Colossalstatue ist ein Knabe, in dem ein erschütterndes Erlebnis vorzeitig den Heros hervorgetrieben. Als er in Rom einen Bacchus liefern soll, gab er ihm die üppigen Formen eines frühreifen Lüstlings. Die Gruppe die sein kunstvollstes, vollendetstes plastisches Werk geblieben ist, zeigt die bestimteste Abwendung vom Starken in Form und Ausdruck. Dagegen, die kraftvollen Akte des Cartons waren doch durch den Stoff: Berufssoldaten, und durch die Rivalität mit dem grösten Anatomen seiner Zeit gegeben. Sein außerordentlicher Erfolg kann als Symptom der eintretenden Wendung zum starken Stile angesehen werden. Zuerst in dem Gemälde der Madonna Doni bemerkt man eine Betonung dieses Zugs, die zum Gegenstande nicht recht passt.

Ein Kirchenhistoriker fand es ungewöhnlich, dass Michelangelo, in Gedanken und Formen gigantisch wie Äschylus, wie sonst Natur und Kunst nur in ihren ersten Erzeugungen, mitten und fast am Ende eines gebildeten und durch Jarhunderte überlieferten Kunstlebens auftrete[1]. Aber dieß Gigantische entstammt ja nicht immer blos Character

[1] KARL HASE, Erinnerungen an Italien 126.

und Naturell. Späte Zeiten haben zuweilen vor älteren und stärkeren Geschlechtern den Vorsprung, dass sie über vollkommnere Werkzeuge und Vorbilder der Darstellung verfügen. Und die Sprachformen der bildenden Künste werden ungleich langsamer gefunden, als die der Dichtung, oder der Baukunst. Das fünfzehnte Jarhundert beschenkte die Künstler mit Anatomie und Antike. So ist der kunstgerecht athletisch erzogene dem von Natur stärkeren im Streit überlegen. Michelangelo kann mit Phidias und seinem älteren Zeitgenossen Äschylos, aber auch mit Lysipp und seinen Verwandten verglichen werden.

Die Triebfedern die ihn auf diese Bahn führten, lagen gewis in seiner Geistesart, aber auch in seiner Stellung zur Kunst der Zeit.

Michelangelo, obwol er dem Naturgesetz huldigte und die Bedingtheit der Bewegungserscheinungen im Organismus ernster als irgend einer studierte, hatte doch unverkennbar das Bedürfnis seine Kunst in einem höheren Lichte anzuschauen. Daher der Zauber den, nach dem Zeugnis der Sonette, jene halbdichterischen Dogmen Platos auf ihn ausübten, die ihm, obwol er gewis nie philosophiert hat, ganz in Fleisch und Blut übergegangen scheinen. Die Reden ('Mythoi') von der Erinnerung der Seele an einen früheren Zustand, von der Schönheit als dem Strahl ihres Urstandes, der Ahnung vom Licht ihres Schöpfers, wurden für ihn eine Art Kunstreligion. Schönheit, aber in Platos Sinn als Muster und Norm der sinnlichen, als unsterbliche, *universale* Form, zu der die in den irdischen Körper herabgestiegene Seele zurückstrebt: nur diese sollte ihn zu seinen hehren Werken des Meißels und Pinsels befähigt haben. Wenn er Prosa spricht, klingt es kaum nüchterner. In den Unterhaltungen mit Vittoria Colonna nennt er die Malerei eine Musik und Melodie, die nur der Intellekt fühlen könne. Sie ist eine edle und devote Sache, weil sie Gottes Werk nachbildet, und darin mit dem Amt des unsterblichen Gottes selbst wetteifert[1].

Alle diese hochverstiegenen Reden gehören freilich in die Zeit seines Alters, als ihm das gethane Lebenswerk im goldenen Duft der sinkenden Sonne verschwebte.

Aber der Zug zum Großen geht doch zurück auf die ersten grundlegenden Impulse, die seinem Geschmack die Richtung gaben: abstoßende

---

[1] In dem Text heißt es: emitar com o officio do imortal Deos. Sollte nicht *emular* zu lesen sein? FRANCISCO D' HOLLANDA Dialogos p. 117.

Eindrücke der damaligen florentinischen Kunst, hinreißende der Statuen des Altertums. Denn hier muss man sich vorzustellen suchen, in wie völlig anderem Licht als heute Michelangelo die liebenswürdige Malerei des Quattrocento sah. Er betrachtete sie als Neuerer, Neuerer aber entdecken in den Zuständen die sie vorfinden, nur die Schattenseite, und sie haben ein Recht dazu. Der Schaffende bedarf ein Nichts, ein Chaos, das Dasein und Gestalt von ihm heischt. Es gab Tage wo Michelangelo im Modernen nur die örtlich beschränkten, hausbackenen, zuweilen angekränkelten, schwindsüchtigen Gebilde eines manierierten, oft barocken Realismus sah, in der Antike statt dieses halben das volle Leben, das Normale der gesunden Natur und die Vollendung der Kunst.

Aber ihre Werke, dürftige Trümmer eines verlorenen Weltalters, gaben ihm nur Resultate, nicht die Wege, auf denen sie gewonnen waren: den Weg muste er sich selbst suchen. Anfangs war ohne Zweifel sein Ziel die Natur und nichts als die Natur, die unentstellte, ursprüngliche, im Glanz der Jugend. Aber eben sein Bruch mit der Überlieferung, das kühne Unternehmen, die Plastik von vorn anzufangen, diese Gesinnung war verwandt dem anderen Trieb, die normale Natur zu einer höheren zu steigern.

Die erste Eigenschaft des großen Künstlers ist Warheit. Um das heroische Element zur Geltung zu bringen, dazu war die Bedingung: ein Stoff der es gebieterisch forderte. Den fand er im biblischen Altertum: Menschen eines Kopfes größer als die heutigen. Und es war auf römischem Boden: 'In Rom geht die Schönheit in Größe unter, wie in seinem Ebenbilde, dem Michelangelo'[1].

Es ist kein Wunder, dass diese massenhafte Geisterbeschwörung selbst auf seine eigenen Jugendwerke einen Schatten geworfen hat, also dass man ihn später hier nicht mehr recht wiederzuerkennen vermochte.

Um so unverkennbarer freilich ist er in allem was er von nun an in die Welt setzt. Denn ihr Licht hat ihn selbst geblendet. Sein geistiges Auge, Jahre lang eingestellt auf jenes von ihm ins Dasein gerufene Geschlecht, war gleichsam in dieser Akkommodation erstarrt, es versagte oft für gewisse Züge der Natur und Menschenwelt. Auch war ihm die Frescosprache von da an geläufiger als die des Marmors. Die folgenden Jarzehnte erfüllt die niederschlagende Chronik unausgeführter und unvollendeter Entwürfe.

---

[1] v. SCHADEN, Erinnerungen S. 116.

Noch einmal hat er sich, zwanzig Jahre später, zu einem Unternehmen gleicher Größe aufgerafft. Als malerische Composition aus einem Wurf, in der Mannigfaltigkeit der Affekte und der Seelensprache überragt das Jüngste Gericht die Deckenbilder; auch der heroische Zug ist noch gesteigert, und mit Recht. 'Es ist ein Irrtum, den Ausdruck des Übernatürlichen und Unsichtbaren in krankhaften und verkümmerten Gebilden zu suchen; nur aus dem vollen Umfang und der Tiefe des materiellen und natürlichen Lebens kann er geschöpft werden'[1]. Aber an diesem Punkte gerade setzte der Zweifel an. Hier hatte seine Sprache doch die spröde Härte des Alters angenommen. War dort die Form für den Stoff gefunden, aus ihm entsprungen, so schien sie hier dem Gegenstand aufgedrängt. Schon die ersten Zeugen theilten sich in Staunen und Abwendung.

Dennoch hat das Jüngste Gericht selbst die Decke verdunkelt, und für Michelangelos 'Characterbild in der Geschichte' die letzten Lasuren geliefert; 'denn in der Gestalt wie der Mensch die Erde verlässt, wandelt er unter den Schatten'. —

Michelangelo der keine Schule um sich versammelt hat, dem die Bildung von Gehülfen, zu seinem eigenen Schaden, nie hat gelingen wollen, er hat durch seine Werke, fast von Anfang an, Schule gemacht. Jener Carton im Spital von S. Onofrio, den er unter strengem Verschluss zu halten befahl, er wurde zu einer Akademie, deren Schüler Meister waren. Diese Corona war ein Vorspiel des Eroberungszuges, den er dann durch die Jarhunderte und Nationen angetreten hat. So außerordentlich sein Werk uns erscheint, fast noch mehr war es die dämonische Macht, mit der er die Männer des Metiers in seine Bahnen zwang.

Und es waren nicht blos die Nachahmer und Sektierer, die sich an die Schale heften und sie zum Zerrbild machen, wie Pellegrino Tibaldi, sondern auch die ihre eigene reiche Sprache schon besaßen, wie Sebastian und Raphael. Nicht blos Eklektiker, wie die Carracci, sondern auch Originalgenies wie Tintoretto und Rubens; nicht blos die Geistesverwandten und Genialischen, sondern auch die nüchternen Schulmänner und Systematiker. Nicht blos hochverstiegene Stilisten, sondern auch trotzige Naturalisten, wie Caravaggio. 'Seine Zigeuner, Bettler, Spieler (sagt Friedrich Vischer) sind die Abkömmlinge, die

---

[1] Ernest Breton, Nos peintres du siècle. Paris 1900.

liederlichen Nachkommen jenes im plastisch hohen Stil erzeugten Riesengeschlechts'.

Muss also nicht in dem was Vielen so persönlich, ja anormal vorkam, doch etwas allgemeingültiges enthalten sein? Oder war es blos eine Zeitströmung, eine Collectivbethörung? Er selbst ist des festen Glaubens, dass in dem was er brachte, etwas von gesetzmäßigem Wert enthalten sei. Das meint er, wenn er in einem Ton wunderlicher Selbstüberhebung erklärt, 'Raphael habe alles was er von Kunst besessen, von ihm', und die Sibyllen der Pace doppelt so hoch (den Kopf hundert Ducaten) taxiert, als der Kassier Chigis angewiesen. Er dachte an das was auch Leo X in den Gemälden der Stanzen nicht entgangen war, als er das Einsetzen eines neuen gewaltigeren Zugs im Verlauf der Ausführung dieser Compositionen bemerkte.

'Er war gekommen, so spricht Francesco Albani als Mundstück der Epigonenzeit, die abgeschwächte Natur zu reformieren, und fand eine neue Welt, als ein zweiter Columbus. Er ist der Illustrator, ja der Entdecker des heroischen Stils; was er außerdem gemacht hat, es würde ihn, ohne diese Entdeckung, nicht zum Rang der vier Koryphäen erhoben haben.'

Wie Naturgesetze, auch wo sie längst als unpersönliche Warheit anerkannt sind, zuweilen mit dem Namen ihrer Entdecker verbunden blieben, als kopernikanisches Weltsystem, Newtonismus: so, scheint es, war das Michelangeleske ein so wesentliches Element der Kunst, wie die Perspective Brunelleschis und Leonardos.

Daher diese allgemeine Überzeugung der Künstler, dass ihnen etwas fehlen würde, wenn sie sich ihm verschlössen. Und wirklich, bei den Grösten erscheint das was sie aufnehmen nicht als fremder Bestandteil, es ist, als habe Michelangelo solchen nur geholfen, zu entdecken was in ihnen verborgen lag, so harmonisch schließt es sich mit dem eigenen zusammen; wie nach Plato die Erkenntnis der Warheit nur Wiedererinnerung eines Vergessenen ist.

War die Gefolgschaft solcher eine Ehrenkrone die ihm die Nachwelt aufs Haupt setzte, so liegt eine Tragik darin, dass das was er sich als Sprache für seine eigensten Intentionen geschaffen, was sich ihm in einsamer, schmerzlicher Geburt entrungen hatte, auch von der Mittelmäßigkeit ergriffen und als Phrase Eigentum der Menge wurde, sogar zur Mode eines Zeitalters. Denn solche Triumphe waren noch immer Vorboten von Niederlagen.

In den Tagen des letzten Verfalls der italienischen Kunst zogen Wolken vor sein Gestirn. Und nun wurde was bisher der Hebel seiner Erfolge gewesen, zum Stein des Anstoßes. Der Zweifel erhob sich an dieser Größe und Erhabenheit; die in den Griechenwerken das letzte Wort der Sculptur sahen, erklärten sie für eine Verirrung; er habe die Kunst 'in unwegsame Örter und zu steilen Klippen' gebracht. Nun hatte ja auch die alte Kunst diese Richtung ins Mächtige und Außerordentliche genommen, in den makedonischen Zeiten und im athletischen Ideal der argivisch-sikyonischen Schule. Aber gerade die Rückkehr zur Natur vom Conventionellen priesen Winckelmann und die Seinen an der Plastik des Lysipp und seiner Verwandten. Ihre Formen waren ja ein Ergebnis athletischer Erziehung, deren Absicht Ausrüstung für kriegerische Tüchtigkeit und nationale Wettspiele. Aber Michelangelo ersann seine Übermenschen nicht für Titanenkämpfe und Halbgötter, sondern für Heroen geistiger Ordnung, Organe göttlicher Offenbarung. Was soll diese körperliche Ausstattung, die straffe Derbheit des Galerensclaven, bei Gesetzgebern und Märtyrern? Ist dieß nicht ein Verkennen des Antagonismus zwischen Muskel- und Nerventhätigkeit, Irritabilität und Sensibilität? Entrückt er nicht jene Formen ihrer natürlichen Sphäre, und verliert im Gefühl seiner Herschaft über die Sprache, im prometheischen Ringen nach dem kaum Erreichbaren die Natur aus dem Gesicht?

Hier fassen ihn die Gegner, die von falscher *grandezza* sprechen und seine Erhabenheit verzerrt und schwerfällig nennen. Es waren kleine Geister meist, *miseri profani*[1], aber sie besaßen den Scharfblick des Hasses[2]. Seine Muskeln, sagt Mengs, stehen zwar am richtigen Platz, sind aber von immer gleicher Spannung, auch wo sie nichts zu thun haben; oder wie er es auch formuliert, seine Kontouren bestehen aus lauter convexen Linien. Und ferner, da er vom Canon nichts wissen wollte, weil die Natur ihn nicht kenne, doch aber nach einer ihm 'bei der Geburt verliehenen Schönheit' trachtete, die keine Sinneserfahrung lehren könne, so kam es dass ihm unter den Händen ein Typus entstand des Übermenschlichen. Nun aber kann man das Riesenhafte nicht durch Steigerung der Dimensionen, sondern nur durch

---

[1] DANTE, Inferno VI, 19.

[2] Sagace livore, che sa misurare le cadute e non i voli dell' ingegno. NICCOLINI op. III p. 254.

Betonung einzelner Theile hervorbringen. Und so findet man in den späteren Werken 'nicht einwandfreie' Formen: Kleinheit des Kopfes, bei Stärke von Nacken und Schultern; Höhe und Mächtigkeit des Thorax; Länge der Schenkel; man spricht auch von Abnormitäten in Stirne, Kinn und Hals. Und hier muste der Widerspruch derer ansetzen, die den Schlüssel der Schönheit in den Proportionen finden, besonders der Bildhauer.

Doch wäre es Teuschung, wollte man die Antipathie gegen Michelangelo von dem Anstoß an seinen Incorrektheiten ableiten. Nach solchen akademischen Fragen scheiden sich nicht die Geister. Winckelmann stieß nicht die Verletzung der Proportionen ab, sondern die 'stürmische Phantasie und die feurige Einbildungskraft'. Es sind die Besonnenen, die die Leidenschaft beunruhigt, die Empfindsamen die nicht stark angefasst sein wollen, die Schwindeligen denen vor den Höhen und Abgründen graut, die Verständigen die das Incommensurable verwirrt, die Mittelmäßigen die Überlegenheit aufbringt.

Ein neuerer Maler[1] fand bei Michelangelo besonders bemerkenswert die Verknüpfung der Vollendung in Zeichnung und Modellierung, die der Untersuchung aus nächster Nähe in allen Einzelheiten Stand hält, mit der Einfachheit, Breite und Klarheit der Fernwirkung. Da dieß aber die Elemente eines vollkommenen Kunstwerks sind, so sei Michelangelo der vollkommenste Arbeiter (*workman*) gewesen.

Zu diesem Urteil könnte man den Zusatz machen: Diese erstaunliche Vollendung bis zur Zartheit verbindet sich mit einem temperamentvollen Ungestüm der Erfindung, dem Unerwarteten, Eigenartigen in den Motiven, das sich nach gewöhnlicher Vorstellung mit geduldig ausführendem Fleiß nicht verträgt.

Nimmt man zu diesen technischen Vorzügen noch: die Beherschung der Gesetze des Körpers, das Stilgefühl in der Übertragung des Stoffs in die Sprache der Kunst, und endlich, die Tiefe des Schöpfens aus dem Geist des Gegenstandes: so scheinen wir das Bild des vollkommensten Künstlers zu erhalten den die Welt gesehen.

Dennoch würde man nicht ohne Protest zu begegnen, den Michelangelo zu einem solchen Ideale proklamieren. Denn bei allen jenen großen Eigenschaften bleibt auch sein Werk mit einigen Sonnenflecken behaftet.

---

[1] E. J. POYNTER, a. a. O.

* * *

Der Verfasser des so persönlich wie distinguiert geistreich geschriebenen Buchs Cicerone hat für den Titel das Motto gewählt: *Hæc est Italia Diis sacra.* Man durfte auch ohne dies Motto erwarten, dass es wenn auch nicht eben neue Götter einführen, doch die alten unangefochten lassen werde. In manchen seiner Lieblingspartien ist er auch diesem Ton des Heroencultus — bis zum tiefberechneten *plaidoyer* — treugeblieben und recht freigebig mit Ertheilung des Rangs der 'Großen'. Bei anderen Denkmalen und Persönlichkeiten aber, deren Namen für viele Italienfahrer mit Erinnerungen von Glück und Erhebung verbunden sind, die das Licht ihrer Pilgerschaft waren, hat seine 'Anleitung zum Genusse' *diesen* Zweck wol kaum erfüllt, wenn auch selbst aus seinen Nörgeleien stets zu lernen war. Scheint er doch gelegentlich uns sogar das Recht des Hasses wahren zu wollen, von dem gewis nicht viele Gebrauch gemacht haben werden. Obwol dieser geniale Culturhistoriker es ist, der die Vorstellung von den angeblichen Übermenschen der Renaissance eigentlich in die Köpfe gebracht hat, so könnte man doch bisweilen dem Cicerone eher eine — 'gedämpfte' — Abneigung gegen das Genialische 'zutrauen'; diesen Eindruck hat man u. a. auch bei seinen Bemerkungen über Michelangelo.

Die gegen ihn erhobenen Einwände treffen sein Verhältnis zur Natur, zum Menschenleben und zu den ihm anvertrauten Aufgaben.

'Alle die höchsten Regungen der Seele hat er bei Seite gelassen; von allem was uns das Leben theuer macht, kommt in seinen Werken wenig vor: ganze große Sphären des Daseins, die der höchsten künstlerischen Vollendung fähig sind, blieben Michelangelo verschlossen.' Zu diesen Sphären scheint auch die Liebe zu gehören, ohne die selbst der mit Menschen- und Engelzungen begnadigte ein tönendes Erz ist. 'Wer möchte bei seinen meisten weiblichen Figuren wünschen, dass sie lebendig würden!' 'Mit einer Gesinnung dieser Art soll man überhaupt keine heiligen Familien malen'. In solchen Worten liegt die außerordentliche Beschränktheit seines Gesichtskreißes ausgesprochen, und der Umfang der Elemente des Menschengemüts, die bei ihm leer ausgehen. Er ist gewissermaßen der Gegenfüßler des Griechensängers (nach Friedrich Schiller): 'des reichen Gemüts, wo die Welt sich die ewige spiegelt'.

Das andere ist seine Gleichgültigkeit gegen den Inhalt bei ausschließlichem Interesse an dem Kunstformalismus den er sich geschaffen. 'Überall präsentiert sich das Motiv als solches, nicht als passender

Ausdruck eines gegebenen Inhalts ... Er gestaltet seine biblischen Figuren rein nach der *künstlerischen* Inspiration ... Das Lebensmotiv das ihn beschäftigt, hat oft mit dem geschichtlichen Charakter den es beseelen soll, gar keine innere Berührung.' Hierin ist die Gesinnung der unbedingten Künstlerselbstsucht ausgesprochen, aber auch der Unredlichkeit gegenüber seiner ersten Pflicht, dem Geist und Inhalt seines Auftrags gerecht zu werden. Man könnte ihn danach den Großmeister des Manierismus nennen.

Das einzige Wertelement endlich, dem er alle jene reiche, schöne und beglückende Menschlichkeit und diese künstlerische Warhaftigkeit geopfert hat, seine Idealformen 'können nie die unsrigen werden'. Denn seine Größe ist nicht sowol eine ins Erhabene und Schöne vereinfachte Natur, als vielmehr die nach gewissen Seiten hin materiell gesteigerte. Nicht durch Ausdruck und Geberde bringt er das Ideal hervor; er sucht es in befremdlichen Stellungen und in partieller Ausbildung gewisser Körperformen ins Gewaltige — auch ins nicht Normale. — Bei näherer Betrachtung sinkt das Übermenschliche oft zum Unwarscheinlichen und Bizarren herab. Seine Größe ist also 'das gedämpfte Ungeheure'. Was ist aber, fragt man, das Ungeheure anderes als das Widernatürliche, das Monströse mit dem Attribut der Größe.

In gewählten, vornehmen, im ganzen ruhigen Ausdrücken ist wol kaum je vernichtenderes über einen großen Künstler verkündigt worden. Es sind drei giftige Pfeile, und sie scheinen alle ins Herz zu treffen. Was bleibt? Eine diabolische Verzerrung der Künstlernatur, deren Merkmale Hoffart, Menschenhass und Perversität des Geschmacks, verbunden aber mit einer dämonischen Macht des Könnens und der Bezauberung; und seine Nachfolge ist 'der gerade Weg zum Verderben'. Er ist der 'Mensch des Schicksals', in allen drei Künsten.

Diese Sätze sind gebaut auf Züge einzelner Werke, besonders der Spätzeit, die ihnen einen Schein von Recht geben. Aber von allen lässt sich auch das Gegenteil begründen; und der Schweizer Gelehrte selbst hat nicht verfehlt, Aussprüche zwischen sie zu streuen, die jene wieder aufheben. Er erklärt sich sogar bereit, ihm ein eigenes Recht und Gesetz zuzugestehen. Denn diesem Meister in der Austheilung von Licht und Schatten wäre nichts so sehr gegen den Sinn gewesen, als der Schein von Befangenheit und Verkennung eines Michelangelo. Hier spricht dann der Historiker von feinem Sentiment und weitem Gesichtskreiß; dort das Temperament, das neben der richterlichen Berufspflicht, sein

13*

persönliches Recht des Hasses zu gebrauchen gesonnen ist. Vielleicht aber spielt auch hier der Reiz funkelnder Kontraste seine Rolle; er besinnt sich ja nicht, sogar Ariostos

Michel più che mortal, angel divino

anzubringen. Einen solchen Kontrast im Großen hat er uns noch beschert, indem er jener 'gedämpften' Philippica gegen Michelangelo einen, unverwässerten, posthumen Panegyricus auf Peter Paul Rubens folgen ließ. Der Verfasser gesteht, dass ihm die Philippica mehr imponiert hat.

Goethe.

Merkwürdig, gerade aus den Kreißen des Klassicismus ist ein begeistertes Zeugnis für Michelangelo hervorgegangen, das zugleich seine einfachste und tiefste Charakteristik enthält. Dieß Zeugnis des grösten Genius unter denen die sich über die Sistina ausgesprochen, möge am Schluss dieses Versuchs einen Platz finden.

Als Goethe im Sommer des Jahres 1787 in Rom sich zum erstenmale Michelangelo gegenüber sah, war er ganz in den Kunstbegriffen der Neuhellenen befangen. Er kam um sich frei zu fühlen von beengenden Verhältnissen, sich selbst wiederzufinden, mit eigenen Augen das hohe Altertum zu sehen. Mit eigenen Augen, ja, aber nicht um dort umzulernen. Die Warheit war für ihn 'schon längst gefunden'. Er stand jenseits der Mitte des Lebens. Ihm ist und bleibt der Exponent des Wertes auch der Modernen, die antike Verwandtschaft oder Herkunft, ja fast schon die blose Ideenassociation. Zu dieser beruhigenden Überzeugung gesellte sich nun der Cultus der Naturgesetze, die er auch als die 'ewigen, ehernen, großen Gesetze' unserer Daseinskreiße verehrte. Der Weg den er eingeschlagen hatte, der Abwendung von den 'Vulkanen seiner Jugend', dieser Läuterungsprocess des Intellektualismus, konnte ihn wol zum 'Kaminfeuer' des Symbolismus und der Chemie der Leidenschaften führen, aber nicht zu Michelangelo. Goethe in Rom und Michelangelo in Rom! In jenem halkyonischen Zeitalter der Humanität, der Windstille vor 1789, trifft er, 'sanfterer Tage Sohn', unter 'der Vorzeit silbernen Gestalten' wandelnd, dem Geheimnis der Urpflanze nachgrübelnd: den düsteren Florentiner, den Mann, der keine Schranken des Willens, der Überlieferung, der Regel anerkennt, ringend nach

Wiederbelebung biblischer Vorzeit, umbraust von dem ganz andern Sturm und Drang eines einbrechenden neuen Jarhunderts; alle jene Dämonen, vor denen jener sich scheu zurückzog: Phantasie, Leidenschaft, Ekstase, Individualismus, mit souveräner Allgewalt in sein Joch zwingend.

Der Eindruck dem Goethe in der Italienischen Reise Ausdruck gegeben, muss für alle die ihm bis dahin nachgegangen, überraschend sein. Er ist zwar an den Begriffen seiner Oeser und Mengs nicht irre geworden; aber er hat sich ihrer in der sistinischen Kapelle nicht erinnert. In ihm lebte eine Kraft die jenen fehlte, diese gab ihm Kriterien für die in ihrem System kein Platz war.

Goethe kam freilich in einem Augenblick nach Rom, wo Michelangelo aufs neue die Verehrung der Künstler gewonnen zu haben schien. Er traf dort Leute die ihn in allen Stücken der Malerei, sogar im Colorit für unübertrefflich erklärten. Im Jahre 1787 waren die Discurse Joshua Reynolds in französischer und italienischer Übersetzung erschienen; hier wurde verkündigt, dass sein Ruhm stets nur gesunken sei in dem Maße wie die Kunst sank. Er allein habe den großen Stil gelehrt. Unter diesen Einflüssen war der junge Füßli (der vor zehn Jahren Rom verlassen hatte) einer der feurigsten Anbeter Bonarrotis geworden und, was sich Reynolds in besserer Selbstkenntnis nicht getraute, sein Nachahmer.

In Goethes Briefen und Nachlass findet sich keine Anspielung auf die Einwände jener Kleinmeister. Es ist der Ton der reinsten Bewunderung, erregt bis zur Erschütterung, in dem er seine ersten Eindrücke erzählt. Man erinnert sich hier jener ersten Einführung in die Poesie des Alten Testaments durch Herder und Eichhorn, deren Genuss er einem ‘reinen orientalischen Sonnenaufgang’ verglich. Wir lesen wie er die schwindlige Galerie ersteigt und sich zwischen Wand und Eisenstangen durchklemmt, um jenen Riesengestalten gegenüberzustehen; wie er sich in das Heiligtum durch die Hinterthür Einlass verschafft und nach Gelüsten da haust; ja die Scene ist uns aufbehalten, Goethe im päpstlichen Sessel, in Anschauung und Träumerei und endlich in eine Siesta versinkend. Er erinnert sich der Kürze der ihm beschiedenen Zeit für ein solches Erlebnis, das kein flüchtiger Genuss sein darf, sondern ein κτῆμα ἐς ἀεί. Er trägt Sorge die Bilder in seiner Seele zu befestigen, erwirbt alles was er erobern kann von Kupferstichen und Zeichnungen, er lässt sich (beim zweiten römischen Aufenthalt) von Bury Köpfe in Kreide copieren. Sie werden

noch zu Weimar, samt den Ghisi und Volpato aufbewahrt. Wir sehen gelegentlich, wie gut er in Michelangelos Biographie orientiert ist und seine Hauptwerke gegenwärtig hat.

Zweierlei ist es was ihm im ersten Augenblick aufgegangen ist: die Macht des Könnens — der Erfindung und Vollendung —, das Genie, in dem Manne; die große Art, das Heroische, in dem Werke.

Goethe fand, wie bekannt, das Genie in der Gabe der Erfindung, in ihr war ihm Grund und Möglichkeit der höchsten Kunst begriffen, in der Fähigkeit neue Welten zu schaffen, ein Begriff der in Mengs Lectionen fehlte. Diese Gabe nun war ihm noch nie im Leben in solcher Potenz begegnet, und in diesem Punkte war er gewis competenter als alle Akademien der Welt. 'Ohne die sistinische Kapelle gesehen zu haben, kann man sich keinen ausschauenden Begriff machen was ein Mensch vermag ... Ich kann Euch nicht ausdrücken, wie sehr ich Euch zu mir gewünscht habe, damit Ihr nur einen Begriff hättet, was ein einziger und ganzer Mensch machen und ausrichten kann'.

Das zweite war der heroische Zug. 'Die innere Sicherheit und Mächtigkeit des Meisters, seine Großheit geht über allen Ausdruck'. Sie hat ihn so eingenommen, dass er daneben fast nichts mehr sieht. 'Die Großheit seiner Gestalten nimmt meine Einbildungskraft so in Beschlag, dass mir nicht einmal die Natur mehr schmeckt, da ich sie doch nicht mit so großen Augen wie er sehen kann.' Sein Auge wird von diesen großen Formen so ausgeweitet, dass er die geistreichen Spielereien der Loggien nicht ansehen mag. Auch damals liebten es die Italiener, ihre Paare großer Männer, Tasso und Ariost, streitend gegeneinander abzuwägen. Goethe macht das mit: in einem Gespräch im December 1787 hat er gegen Raphael die Partei Michelangelos gehalten!

Am auffälligsten aber trennt er sich von der Empfindungsweise Winckelmanns und seiner Geistesverwandten, wenn er an den vollen Einklang Michelangelos mit dem Altertum glaubt. Denn er stellt die Sistina in eine Linie mit der Fassade des Pantheon, dem Apollo von Belvedere und 'einigen Colossalköpfen', bei denen ihm vielleicht auch die Ludovisische Juno vorgeschwebt hat.

Man hat in diesen Bekenntnissen Goethes nur den Ausdruck einer vorübergehenden Stimmung sehen wollen, fast der Überrumpelung durch einen ersten Eindruck, vor der er später erschrak. Gleich als habe er diese Verjüngung seines Empfindens nach der Hand als eine Störung seiner Kreiße empfunden, als Abfall von seinem Credo. Die Krisis

hätte dann zu einer förmlichen Lossagung von diesen und verwandten emotionellen Elementen geführt, und das sei der Sinn der rätselhaften Wiedergeburt, — also Erstarren im System[1].

Man muss gestehen, jene römischen Briefe erregen Erwartungen, die sich nie erfüllt haben. Die Gedanken die ihm an jenem träumerischen Nachmittag, oder während der Motetten Palestrinas durch den Kopf gegangen sind: er hat sie nie aufgezeichnet. Man hat sogar gesagt, schon bei dem zweiten römischen Aufenthalt sei Michelangelo für ihn nicht mehr vorhanden gewesen; doch dem widersprechen die Briefe dieser Monate. Aber warum ist er in der contemplativen Muße späterer Zeit nie zu jenem großen römischen Erlebnisse im Vatican zurückgekehrt, wie zu einigen der Zeitgenossen Michelangelos und manchen so unverhältnismäßig geringwertigern Kunstgenossen? Wie fern muss er ihm getreten sein, als er den Banditen Benvenuto als Repräsentanten seines Jarhunderts, ja der Menschheit empfahl.

Ich denke mir, jene mächtige Impression, vielleicht die stärkste die er in Italien empfangen, hat wol den Wunsch zusammenhängenden Begreifens erweckt; aber dann hat die ungeheure Compliciertheit, noch mehr das Unsympathische der Ursächlichkeiten die sich ihm eröffneten, seinen Sinn für das menschlich Klare und Einfache zurückgeschreckt. Man erinnert sich hier an sein Verhältniss zu Dante. Das *ambiente*, aus dem Michelangelo herkommt, war ihm, der an Florenz vorbeigeeilt, nicht nur fremd: wo er darauf traf, stieß es ihn ab. So erschien ihm der florentinische Prophet als ein phantastisches Ungeheuer, das sich dem großen schönen heitern Leben der lorenzinischen Zeit undankbar, störrisch, fürchterlich entgegensetzte. Jene Emigranten, in deren Kreißen der Meister sich bewegte, sah er mit Verachtung 'einen unmächtigen Hass verkochen'.

Dieß alles schließt doch keineswegs aus, dass er dem in Rom begründeten Michelangelo-Cult treu geblieben ist. Er beschränkte sich nur auf das künstlerisch-genießende Verhältnis, mit Ablehnung des analytischen, geschichtlichen, psychologischen Begreifens. Daraus würde keineswegs Entfremdung folgen, denn alles Begreifen ist wenigstens in der Form dem Zerstören verwandt. Und im Innern des Dichtergehirnes ordnen sich die Spiegelbilder der Welt nach andern Gesetzen als der

---

[1] In der übrigens Goethes Verhältnis zur bildenden Kunst zutreffend darstellenden Schrift von THEODOR VOLLBEHR. Leipzig 1895.

Logik des Systems. In eben jenem römischen Sommer hat er, bei Wiederaufnahme des Faust, zu der Hexenküche gegriffen, und in der Villa Borghese, vielleicht aus Kontrastbedürfnis nach der Urpflanze und den Statuenmuseen. Freilich in Ölfarben und Marmor wollte er die Teufel und die Heiligen um keinen Preiß dulden.

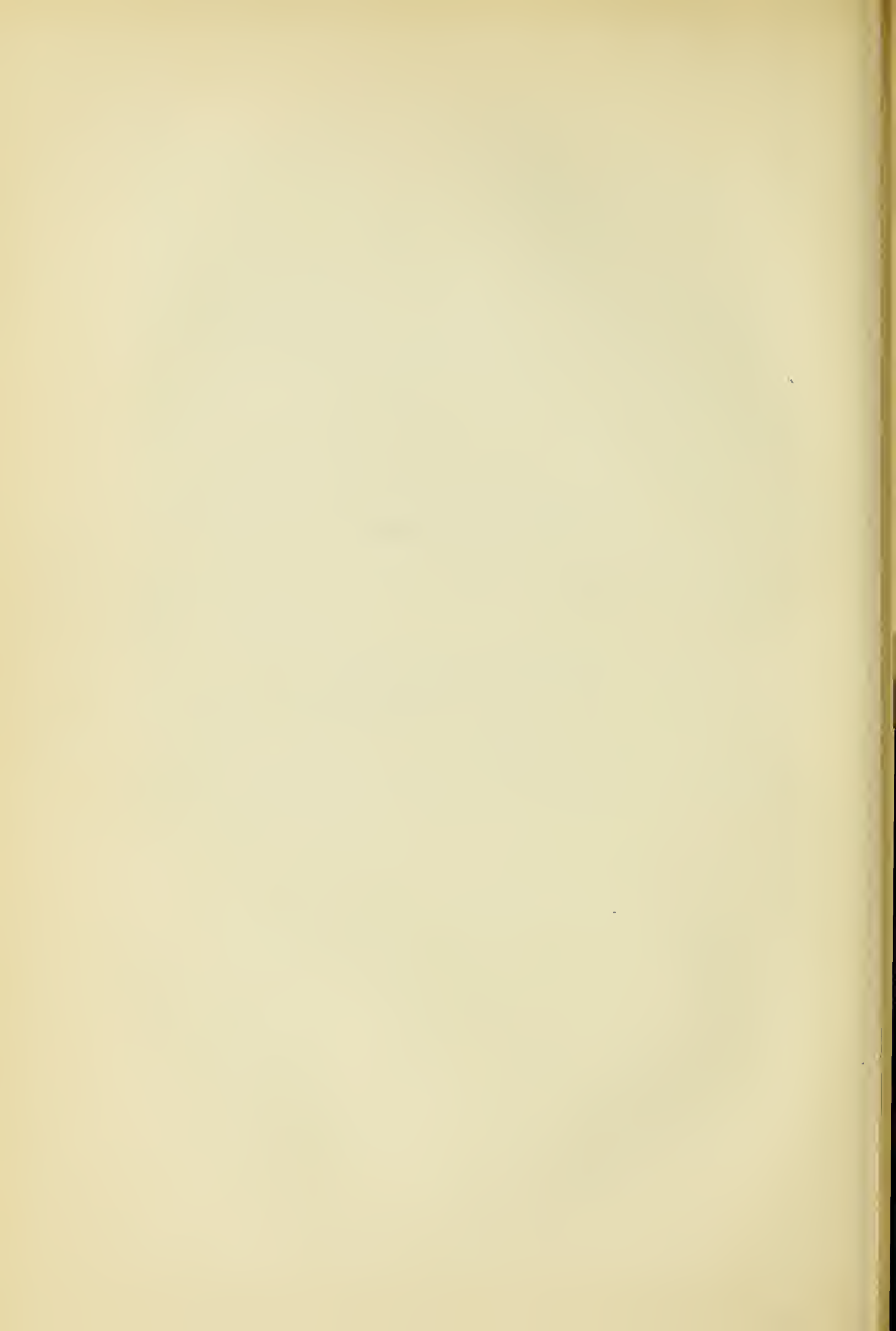
Es fehlt nicht an Spuren, dass er auch in Deutschland den Umgang mit dem großen Florentiner gepflegt hat. Noch als Achtzigjähriger — in jenem Vorschlag über Darstellung biblischer Figuren — gesteht er dass der 'überkräftige' Moses sich seiner Einbildungskraft so bemächtigt habe, dass er nicht von ihm loskommen könne, er vermöge sich ihn z. B. nur sitzend zu denken. Ein andermal, wo er auf das Juliusdenkmal zu sprechen kommt, beklagt er des Meisters Unglück, das ihm versagte, uns auch das Überschwängliche im Plastischen zu hinterlassen, d. h. die Heroen des Alten Testaments, zu denen er in dem einen Moses das Musterbild gegeben habe. Er wünscht sich also ein Pantheon von Statuen nach dem Ebenbilde des Gesetzgebers, dem Marmorwerke, in dem der Zug zum Riesenhaften, ja Übermenschlichen am stärksten ausgesprochen war, und Klassicisten wie Milizia zu wildem Hass aufregte.

Wie dem auch sei, Goethe hat die Ergründung und Wiederbelebung seiner großen historischen Gestalt, im Sinn der neuen von ihm heraufgeführten Zeit, nachkommenden Geschlechtern überlassen; und bei der Lösung dieser Aufgabe, in dem Leben Michelangelos, das uns nun seit einem Menschenalter vorliegt, haben sich Dichter, Denker und Geschichtschreiber die Hand gereicht.

DIE TRAGÖDIE

DES

GRABMALS.



Das Problem.

Die Geschichte des Denkmals Papst Julius II ist vielleicht die längste, wenigstens als psychologischer Vorgang betrachtet, jedenfalls die unglücklichste, von der die Annalen bildhauerischer Unternehmungen berichten. Sie erfüllt die breite Mitte von des Meisters langem Leben, vom Schluss der Jugendjahre, dem Punkt seiner künstlerischen Reife, bis zum Greisenalter. Danach ist es aus mit seinem Schaffen in den bildenden Künsten überhaupt. Die Deckengemälde der Sistina, die Medicäergräber, der Bau der Bibliothek, selbst das Jüngste Gericht sind gewissermaßen nur Episoden dieser Geschichte. Denn die Arbeit an ihm ist wol suspendiert, der Plan verändert, aber es ist nie aufgegeben worden, weder formell rechtlich, noch im Sinn des Künstlers. Aber sein lähmender Druck hat die Welt warscheinlich um manche Schöpfungen gebracht, die der unbewölkte Geist sonst hervorgetrieben hätte. Solche blieben stecken im Stadium der Idee oder Skizze. Nur jene grösten Werke haben den Bann zeitweise zu durchbrechen vermocht.

Diese Geschichte, auch eine der verworrensten in den Büchern der hohen Kunst, ist oft in den Lebensbeschreibungen erzählt worden, aber chronikenartig, in viele Bruchstücke auseinandergerissen. Das erschwert den Blick in den Zusammenhang der wirkenden Ursachen: das einzelne wurde richtig und lebhaft dargestellt, aber ohne jene Penetration, die diesen Knäuel zu entwirren vermöchte. Für die welche ihre Leser mit großen Worten und Emotionen unterhalten wollen, giebt es keinen dankbareren Gegenstand. ʻDer Gesamtbericht, sagt Robinson, hat das volle Interesse eines Romansʼ.

La Tragedia del Sepolcro, in diesem Wort seines Ascanio Condivi hat man drei Jarhunderte lang das Leitmotiv der Erzählung gefunden, wenn auch nicht durchgeführt. ʻIch habe, schrieb er selbst 1542 einem

urbinatischen Prälaten, meine ganze Jugend verloren, gekettet an dieß Grabmal'[1].

Aber wie war es nur möglich, dass ein Mann von solcher Willens- und Arbeitskraft, erwärmt von der Liebe die man für die eigensten Kinder seines Genius mitbringt, ausgestattet mit den materiellen Mitteln, angetrieben von Pflicht und Ehre, vierzig Jahre ein Werk unter Händen hatte, von dem zuletzt das herauskommt was in S. Pietro in Vincoli zu sehen ist. Drei Statuen nur, die er selbst, und zwar erst in der letzten Stunde fertig gemacht hat, und zwei davon in aller Eile als Ersatzstücke für zwei andere, die er in derselben letzten Stunde dem Denkmal entzogen hatte? Das ist das Problem!

Die Ursache wird gesucht in der wechselnden Willkür der aufeinanderfolgenden Herscher, von denen er abhing, in den neuen Aufträgen die ihr persönlicher und Familienehrgeiz für ihn in Bereitschaft hielt. Er ist der Dulder, der sein geniales übermenschliches Werk durch eine Kabale des Neids sich aus den Händen gerissen sieht, dann das zum zweitenmal mit Eifer wiederaufgenommene mit Thränen aufgeben, sich die stückweise Verstümmelung seines großen Plans gefallen lassen muss, mit heldenhafter Geduld an seine Pflicht sich anklammernd, den Verlockungen und Befehlen unumschränkter Herscher so mutig wie standhaft widersteht, Opfer bringt, Ehrenkränkungen erduldet, und alles schließlich so gut wie umsonst.

Indes haben ihm diese Päpste wirklich so wenig Freiheit gelassen? Bei genauerem Zusehen scheint eine solche *force majeure* kaum nachweisbar. Befragen wir seine Regesten, so finden wir ihn so oft mit diesem Denkmal beschäftigt, zu ihm zurückkehrend, dass er Penelopearbeit gemacht haben müste, um mit einem solchen Saldo abzuschließen.

Obwol das Wort Tragödie selbst den Wink enthält, auch nach einer tragischen Schuld zu fragen, so hat man doch bisher nicht den Mut gehabt, diese Seite der Sache einmal ins Auge zu fassen.

Das Juliusdenkmal ist der dunkle Revers der funkelnden Münze seines Lebens. Dort der machtvolle Schöpfergeist, die Grenzen menschlicher Leistungsfähigkeit in der bildenden Kunst nach jeder Seite mar-

---

[1] Io mi truovo aver perduta tutta la mia giovineza, legato a questa sepultura. Oct. 1542 (MILANESI p. 490).

kierend; der als Greis noch die Peterskirche, an welcher Generationen der Grösten sich gemüht hatten, rettete, durch Stärke und Reinheit des Willens; hier der endliche Mensch mit seinen wunderlichen kleinen Lücken, in erfolglosem Ringen mit Verhältnissen die ihm über den Kopf wachsen, mit dem Zufall und den Einmischungen untergeordneter Sterblicher, mit den Bedingungen der Materie und der eigenen Gemütsart, ihren Stimmungen und Antrieben. Eine labyrinthische Natur, in deren großartigen Plan sich seltsame Constructionsfehler eingeschlichen haben. Das psychologische Grundphänomen aber, vielleicht von den unseligen, zerstörenden Zuständen, denen der Geist verfallen kann, einer der schlimmsten: das Unvermögen, sein Werk weder ausführen noch aufgeben zu können, das Schicksal Hamlets.

Wie der Teufel bei denen die sich ihm verschrieben mit seinem Schein, so meldet sich das Papstgrab mit seinen Kontrakten und Guthaben, bei jedem Unternehmen, bei jeder Wendung in seinem Lebenslauf, verwandelt die glücklichsten Aufträge in Störungen, die Eingebungen des Gottes in Pflichtvergehen, mischt das Gift der Selbstvorwürfe in das glückselige freie Schaffen. Wie der Vampyr den Lebenden, so verfolgt ihn der todte Papst, der seine sepulcrale Belastung vermisst, und nie wird das Erlösungswort gesprochen: Lasset die Todten ihre Todten begraben!

Aber lohnt es sich denn dieses dunkle Gespinst zu entwirren? Und kann das Licht der Warheit den Cultus des großen Mannes fördern? *Cui bono*? Vielleicht aber ist gerade diese Geschichte geeignet uns in die Geheimnisse des Schaffens wie des Seelenlebens dieser tiefen und complicierten Natur Einblicke zu gewähren.

Er war ein Mächtiger im Reiche der Geister; aber die Geister denen er gebot, waren aus anderen Regionen, als die in der Luft (dieser Welt) herschen. Er besaß zwar den Willen höchster Ordnung: den steilen Dornenpfad zur hohen Kunst zu wandeln, das was kein Auge gesehen, zu erdenken, das woran jeder andere Arm erlahmt wäre, zu schaffen. Aber ihm fehlte der Wille zweiter Klasse: das Talent der großen Macher, die Eitelkeit und Prunksucht der Großen für ihre Zwecke zu lenken und die Talente der Mittleren zu ihren Herolden und Werkzeugen zu machen; endlich auch die Kunst, in seinen Nektar die niederen Taumelgifte zu mischen, nach denen der Pöbel verlangt, der die vergöttert so die Lüste entzügeln, den Leidenschaften Bahn machen und ihn aus seinem dumpfen Zustand durch

den Trug des Rausches erlösen. 'Die Kinder der Welt sind klüger als die Kinder des Lichts in ihrem Geschlecht'. Er hätte das auch vermocht, und wie jener Troubadour blos mit der Hälfte seines Geistes, aber sein Stolz war zu groß. Er ging den Großen aus dem Wege die ihn suchten, er entmutigte und verscheuchte die Kleinen die seinen Dienst begehrten und that alles, das Publikum durch Herbe und Dunkelheit zu schrecken. Dennoch ist er der gröste Eroberer der Geister geworden; denn die Warheit ist mächtiger als der Wahn.

ERSTES KAPITEL.

UNTER JULIUS II.

DER URPLAN UND SEIN SCHIFFBRUCH.

Julian von San Gallo.

Rom und seinen Päpsten hat Michelangelo seine grösten Werke, und durch sie den Namen bei der Nachwelt zu verdanken; aber die Berufung nach Rom, seine Einführung bei dem ersten dieser Herscher, die Entdeckung der Aufgaben die den Maßen seines Genies entsprachen, dann die Wiederherstellung des von ihm zerrissenen Verhältnisses, alles das war das Werk eines florentiner Baumeisters.

Künstler gehören selten zu den Glücklichen, die die Umstände beherschen und sich ihr Leben zimmern nach eigenem Plan. Nicht oft sind sie gemacht, die dem Zeitpunkt, Ort und der eigenen Natur angemessenen Aufgaben zu finden, höchstens sich um sie zu bewerben. Auch das war nicht Michelangelos Sache. Sogar die Schöpfungen, deren Glorie seinen Namen umstrahlt, haben zum Theil andere für ihn gewählt, und er hat, meist mit Widerstreben, zu ihnen überredet werden müssen. Auch den Gönner, der solche Werke zu vergeben hat, verschaffen ihm Freunde, die für ihn sorgen, sein Interesse, ja sein Vermögen oft besser begreifen als er selbst. Sie bringen ihn an den richtigen Platz, schützen ihn gegen Widersacher und gegen seine eigenen plötzlichen Entschlüsse, halten ihn zurück, wenn er desertieren will. Er thut oft das mögliche, diese Freunde zu verkennen und ihre Absichten zu vereiteln, und kaum hat er sich ihrer mit Dank erinnert.

Der Mann, auf den dieß alles in ausgedehntem Maße Anwendung findet, war Julian von San Gallo, sein getreuer Eckhard.

Zwar der große Mann selbst, wenn er später auf seine Erlebnisse mit Julius II zu sprechen kommt, hat uns nichts hiervon berichtet. Außer in einem Schreiben an ihn aus Florenz, vom 2. Mai 1506,

kommt sein Name nirgends vor. Auch die beiden noch zu seinen Lebzeiten (die eine unter seinen Augen und nach seinen Angaben) verfassten Biographien schweigen von seinem Anteil an der Berufung. 'Sein Ruf (*fama*), so eröffnet Vasari seinen Bericht, den die Pietà, der David, der Carton verbreitet, bestimte den Papst ihn zur Anfertigung seines Grabmals nach Rom kommen zu lassen'. Zur effektvollen Beleuchtung, dem maßgebenden Gesichtspunkt dieser Erzähler, passten solche Nebenursachen nicht: er muste alles sich selbst verdanken. Aus demselben Grunde aber wird Vasari dann, als er das Leben Julians selbst schreiben soll, die Zunge gelöst. Hier erinnert er sich, dass bei der Verhandlung über die Betrauung Michelangelos mit einem päpstlichen Auftrage San Gallo sein Interesse bei dem Papst vertreten hat. Bestimter drückt sich Julians Sohn Francesco aus, in einem Briefe vom 28. Februar 1567: 'Mein Vater, sagt er, hatte ihn kommen lassen und ihm das Grabmal verschafft' (*allogato*).

Michelangelo wollte wol nicht gern die Meinung aufkommen lassen, er habe sich um des Papstes Dienst beworben. Dieß hätte man aus der Intervention eines Freundes folgern können.

Deshalb stellt er selbst das Eintreffen der päpstlichen Einladung als zur Unzeit kommend hin: er hatte gerade alle Hände voll zu thun. Er hatte den Carton in Arbeit und 'dreitausend Ducaten halb verdient', die zwölf Apostel für den Dom übernommen und die Marmorblöcke herbeigeschafft. Also ein Opfer hat er dem Papst gebracht. In Widerspruch hiermit lässt er dagegen Condivi sagen, er habe damals grade in der Bildhauerei pausiert, italienische Poeten und Oratori gelesen und zu seinem Vergnügen Sonette gedichtet. Auch das soll heißen: es war für ihn eine Überraschung, zur Zeit trug er, glückselig im Umgang mit den Musen, gar kein Verlangen nach römischen Aufträgen.

Thatsächlich hat er sich keinen Augenblick bedacht das *dolce nido* seines Dante im Stich zu lassen, diese Geburts- und Pflegestätte italienischer Kunst, und die Freiheit des Cittadino fiorentino mit dem Fürstendienst zu vertauschen, zunächst ohne zu wissen was der Papst von ihm wollte. Aber man weiß ja: Rom pflegt, nach einem ersten Aufenthalt, bei künstlerischen Naturen eine Sehnsucht zurückzulassen. Er hatte, durch einen Zufall, als zwanzigjähriger Jüngling, dorthin verschlagen, seine Heimkehr fünf Jahre hingezogen; aber ohne den vielleicht erwarteten Erfolg. Jetzt nun schien die Stunde gekommen, wo Fortuna nachholen wollte was sie damals versäumt.

Die Beziehungen Michelangelos zu Julian reichen vielleicht bis in die Tage von Lorenzo magnifico zurück. Damals als er selbst ein Familiare des Medici war (1489—92), stand Julian auf dem Höhepunkt seines Schaffens. In eben dem Jahre 1489 liefert er das noch vorhandene Modell für den Palast Strozzi. Er war beschäftigt mit seinem namhaftesten Kirchenbau, der Madonna de' Carceri zu Prato; die Sacristei von S. Spirito, der Säulenhof der Kirche S. Maria Maddalena dei Pazzi, die Villa Poggio a Cajano, fallen in diese Zeit. Man könnte ihn als den treuesten und fähigsten Vertreter der Brunelleschischen Tradition betrachten. Er hat Lorenzo auch in seiner Liebhaberei für antike Bildwerke mit Eifer gedient. Einst, in Neapel, als ihm der Duca di Calabria für seinen Palastbau eine Ducatenschüssel überreichte, bat er sich statt dessen einige antike Köpfe und Statuen aus, mit denen er dem Magnifico eine Überraschung bereiten wollte. Er war der kundigste Cicerone im Fach der florentiner Antiken. Die Brüder Julian und Antonio besaßen einen Schatz antiker Marmorwerke, *una infinità di cose antiche di marmo bellissime* (Vasari VII, 228).

Im Leben Michelangelos wird sein Name zuerst genannt bei der Aufstellung des David. Er construierte mit seinem Bruder Antonio das Holzcastell, in dem der Coloss, an Stricken schwebend aufgehängt, aus dem Atelier der Opera nach dem Platze der Signoria befördert wurde. Er hatte auch in der Kommission der Dreißig gesessen, die über den Ort der Aufstellung Vorschläge machen sollte, und damals eine Nische im Grund der Loggia de' Lanzi vorgeschlagen: ein Platz gegen den nur das ungünstige Licht sprach.

Julian war ohne Zweifel überzeugt, dass er sich durch den Nachweis eines so außerordentlichen Talents den Dank des Papstes verdienen werde; vielleicht hoffte er dann in dem florentiner Landsmann auf jenem schlüpfrigen Boden eine Stütze zu finden neben gefährlichen Rivalen; um dieselbe Zeit zog er auch Jacopo Tatti nach Rom. Das Verhältnis zu dem jungen Bildhauer gestaltete sich aufs herzlichste; in dem Briefe vom Jahre 1506 redet er ihn vertraulich *Giuliano* an, und *Giuliano mio carissimo.* Sein Sohn erzählt später, dass Bonarroti beständig in ihrem Hause war; z. B. als der Papst den Befehl schickte, sich an die Fundstätte des Laokoon in den Titusthermen zu begeben.

Bei dem alten Papste konnte Michelangelo keinen wirksameren Fürsprecher finden als San Gallo. Seine Verbindung mit Julian della Rovere

ging zurück bis auf die Tage Sixtus IV; damals, als jener Castellan von Ostia war, hatte er die Befestigung der Rocca für ihn ausgeführt, hier wandte er zum erstenmale das moderne Fortificationssystem an (1483)[1]. In der Kunst des Kriegsingenieurs hat er seine ersten Lorbern gepflückt: ihr verdankte er sein Ansehen bei Lorenzo von Medici, nach der Vertheidigung von Castellina. In Rom baut er dem Cardinal seinen Palast neben der Titularkirche S. Pietro in Vincoli, in dessen Garten der Apollo stand; einen andern Palast in der Vaterstadt Savona. Nach dem Zerwürfnis mit den Borgia ist er ihm nach Frankreich gefolgt 'als erkorener Gefährte seiner Verbannung'[2] gleichsam; von dieser Reise stammen die Aufnahmen der römischen Denkmäler der Provence. Nach dem Conclave von 1503 eilt er nach Rom, und wird nun bald seine rechte Hand in Bausachen. Vasari nennt ihn den Executor seiner Bauten vor der Ankunft Bramantes. Als Architekt fiel die Leitung ihrer plastisch-malerischen Ausstattung in sein Ressort.

So war damals Julian durch seinen Einfluss bei Hofe, durch seine Erfahrung auf römischem, besonders vaticanischem Boden, durch den weiten Blick für Organisation künstlerischer Unternehmungen, und durch langjährige Freundschaft wie vorausbestimt, in dieser grösten Epoche von Michelangelos Leben ihm die Wege zu weisen und zu ebnen: Keiner besaß wol wie er (der Erfolg zeigt es) einen Blick für das Maß seines Könnens und die eigentümliche Art seines Genius.

Julian war bereits in den sechziger Jahren zu Rom bei den durch Nicolaus V eröffneten, unter Paul II fortgesetzten vaticanischen Neubauten beschäftigt gewesen; zuerst an der von Rossellini entworfenen neuen Tribuna von S. Peter, sodann unter Pius II an der Loggia della Benedizione. Für kein Projekt durfte er wol bei dem ehrgeizigen Kirchenfürsten lebhaftere Zustimmung hoffen, als für diese alten florentinischen Entwürfe der Erneuerung des päpstlichen Palasts und der Basilica.

Es ist möglich, dass er ihm solche Ideen zuerst in den Kopf gesetzt hat, um dann freilich von dem *Sic vos, non vobis* bittere Erfahrungen zu machen. Bekanntlich hatte Julius II bei der Ankunft Michelangelos und noch geraume Zeit später keinen Entschluss über den ihm zu

---

[1] C. RAVIOLI, Notizie sui lavori di architettura militare ... dei nove da San Gallo. Rom 1863.

[2] E. MÜNTZ, Histoire de l' Art p. la Renaissance. II, 409.

gebenden Auftrag gefasst; nicht recht glaublich aber ist, dass der Anstifter der Berufung nicht im Stillen ein und das andere Projekt für ihn erwogen hatte und mit eigenen Plänen in Verbindung gebracht. Nach Vasari hätte er dem Papste die Idee des Grabmonumentes einleuchtend gemacht: *lo confortò all' impresa.* Er wäre es gewesen der an die neue Tribuna von S. Peter gedacht, als man nach einem Platz für das beschlossene und skizzierte Mausoleum suchte. Möglich aber auch, dass er im Sinnen nach einem Anlass für die Wiederaufnahme der Tribuna auf das Mausoleum verfiel, denn nichts war geeigneter die Ruhmsucht des Papstes aufzuregen. Der Bau der Tribuna würde ihm natürlich zufallen. Gewis ist, dass Vasari ihn als Urheber des Vorschlags ansah, für Michelangelos Werk statt der überfüllten Peterskirche jene Kapelle Rossellins zu bestimmen. Er wies hin auf dessen großartige Wirkung in der freien Aufstellung ihres weiten Raums: *perciocchè quella capella renderebbe quell' opera più perfetta e con maestà.*

Ist es zu kühn, zu vermuten, dass auch bei der Erwägung und Ausarbeitung des Einzelnen Julian nicht unbetheiligt gewesen ist? In den Motiven der Statuen wie in der Organisation des Ganzen begegnen uns auffallende Anklänge an Antikes. Beim Durchblättern der Albumbände Julians in der Barberiniana und in Siena drängt sich die Vorstellung auf, dass in San Gallos Hause, nicht ohne die Anregungen jenes Schatzes altrömischer Monumente der Disegno des Juliusdenkmals entstanden sein möge. —

Nach dem Zerwürfnis des Künstlers mit dem Papste, das in Folge der schlimmen gefallenen Worte unheilbar schien, sieht man Julian sofort bemüht, Remedur zu schaffen. Er schreibt ihm im Auftrag seiner Heiligkeit (*da parte del Papa*) nach Florenz, und ist selbst bereit ihn von Florenz zurückzuholen; in der Audienz die Rosselli beschreibt, scheint der Papst überzeugt, dass es ihm gelingen werde.

Seine Bemühungen werden endlich von Erfolg gekrönt; er überredet ihn nach Bologna zu kommen, und die päpstliche Verzeihung wird besiegelt durch die von ihm vorgeschlagene Bronzestatue für S. Petronio. So berichtet Vasari, warscheinlich nach Mittheilungen seines Sohnes Francesco. Bestätigt wird diese Angabe durch den gleichzeitigen lebhaften Briefwechsel Michelangelos mit Julian, den sein Bruder Bonarroto vermittelt[1].

[1] Milanesi, Lettere, 31. März 1507 bis 18. Februar 1508, S. 73—91.

Da der Papst aber für jetzt von der Wiederaufnahme seines Grabmals nichts hören will, so hält es San Gallo für angezeigt, den Plan der Ausmalung der sistinischen Decke wieder aufs Tapet zu bringen. Er bestimt auch den Preis, angeblich 15000 Ducaten (Michelangelo erhielt nur dreitausend); der Papst schickt ihn nach Bologna, Michelangelo zu holen. Und endlich, als der Maler, erschreckt durch einen Zufall, die bereits begonnene Arbeit noch einmal abzuwerfen versucht, muss Julian hingehen, ihn zu beruhigen.

Es scheint, dass er ihm nicht blos für geschäftliche Vermittelungen zu Dank verpflichtet war. Wenn er zehn Jahre später ganz plötzlich als Architekt hervortritt, wo hätte er seine Schule bequemer machen können als im San Galloschen Hause? Auch die Richtung auf den Kuppelbau, die in Julians kirchlichen Bauten ebenso wie in den zahlreichen Aufnahmen antiker und moderner Centralbauten des Albums zu Tage tritt, kehrt bei Michelangelo wieder. Noch warscheinlicher ist, dass die Anfänge seiner Kenntnisse in der Kunst der Fortification (die er schon lange vor 1530 verrät) von damals und aus dieser Quelle stammen, wenn er sich auch in der Folge auf eigene Füße gestellt hat.

Diese Vermutung scheint freilich durch eine spätere Äußerung keineswegs bestätigt zu werden. Lange, ein Vierteljarhundert nach Julians Tode, unter Paul III, als er einmal bei der Verhandlung über die Befestigung des Borgo mit Antonio, dem Neffen Julians und Baumeister von S. Peter, der ihm nicht wolwollte, in Streit gerät und dieser ihm vorhält, seine Kunst sei Malen und Bildhauern, und nicht Fortification. Da erklärt er: von jenen verstehe er wenig, aber von der Fortification habe er durch langjähriges Nachdenken und praktische Erfahrung mehr gelernt, als weder Antonio noch alle die von seinem Hause — *tutti que' di casa sua* — wo Julian also mit eingeschlossen ist.

Dieß unfreundliche Wort aber fällt in eine Zeit, wo er auch bekannte, dass er allen Päpsten nur gezwungen gedient habe. Damals befand sich sein Gedächtnis bereits in jenem Zustande, wo in den persönlichen Erinnerungen meist nur die Vorstellungen erfahrener Verkennung und erlittenen Unrechts aufleuchteten und die erfreulicheren im Zerfall begriffen waren. —

Worauf gründen sich nun unsere Vorstellungen von dem nie ausgeführten Urplan des Denkmals? Was ist mit diesen dürftigen, zum Theil zweifelhaften Documenten und Überlieferungen anzufangen? Die Beschreibungen der beiden Biographen stimmen nicht einmal ganz

überein, die beiden Zeichnungen in den Uffizien und in Berlin sind bestritten und passen auch nicht überall zu jenen Beschreibungen. Condivi mag nach des Meisters Mittheilungen geschrieben haben, aber dieser kann nach fast einem halben Jarhundert ein unabsichtlich und absichtlich verändertes Erinnerungsbild gegeben haben. Doch flache Skepsis ist keine Kritik; ein solches Werk strahlt ein starkes Licht aus auch durch trübe Medien, und es kommt auf das Auge an dem es begegnet. Der Verfasser hält die beiden Zeichnungen für authentisch: was ihren Stil betrifft, so sind natürlich solche Generalskizzen die nur die Ordnung bereits festgestellter Figuren im Ganzen veranschaulichen sollen, etwas anderes als Zeichnungen die der Meister zur Fixierung oder Prüfung seiner Motive hinwirft. Ferner ist beim Gebrauch dieser Skizzen zu beachten, wie oft er sie änderte und wie wenig er sich an sie band. Er behielt sich stets freie Hand vor; dem Marmor gegenüber kam er immer auf neue Gedanken. Daher beweist es wenig gegen die Glaubwürdigkeit jener kostbaren Blätter, dass die Figur des Moses von der Statue abweicht, oder dass die Victorien bekleidet sind.

Genesis und Idee des Denkmals.

Neue Impulse künstlerischen Schaffens, ja Epochen geschichtlicher Wandlungen knüpfen sich oft an Ortswechsel. Das Juliusdenkmal war sein erster römischer Gedanke nach der Übersiedelung.

Wie es aber bei der Entbindung dieses ebenso außerordentlichen wie verhängnisvollen ersten Planes zugegangen ist, darüber geben uns die Zeitgenossen nur vage Auskunft. Und so begnügt man sich gern den Genius anzustaunen, dem eine solche vollgerüstete Pallas, warscheinlich auch zum Schrecken mancher, aus dem Haupte sprang.

Als des Papstes Auge auf ihn gelenkt wurde, hatte er noch nicht an sein Grab gedacht, seine Sorgen hatten bisher lebendigeren Dingen gegolten. Er will sich vorläufig erst seiner Person versichern; ein Beweis wie warm Julian für ihn gesprochen, und wieviel er bei ihm galt. Er hatte sich vielleicht vor seine Pietà-Gruppe in der Rotunde des Apollotempels führen lassen. Er besann sich, heißt es, einige Zeit was er ihm geben solle. Dies ist zu beachten: Das Grabdenkmal ist kein Projekt das ihm von selbst aufgestiegen war: erst nach beträchtlichem Suchen ward dazu gegriffen; vielleicht sind deshalb die Wurzeln in seinem stürmischen Gemüt weniger zäh gewesen.

Endlich fand er, dass es nichts größeres gebe als ihn selbst. Mehrere Skizzen wurden angefertigt, vorgelegt und verworfen. Man mag sich ausmalen, wie in diesen Verhandlungen beide, der alte Fürst und der junge Meister sich gegenseitig exaltierten. Vielleicht waren die Pläne auf die jener zunächst verfiel, Michelangelo nicht genehm. Julius II hatte für ähnliche Denkmäler der Seinigen, Verwandte, Günstlinge, Beamte, wo er doch auch das Beste wollte was zu bekommen war, früher und später, die herschende Form gewählt, der sich auch die Papstgräber anschlossen.

Freilich steht neben jenen das bronzene Prachtwerk seines Oheims Sixtus IV; und da sieht man doch dass er, für einen Papst seines Hauses wenigstens, etwas ganz von der befahrenen Straße abliegendes für angemessen erachtet hatte. Aber selbst mit diesem hat unser Entwurf weiter nichts gemein, als die freie Aufstellung. Wie bald hernach bei der Sistina wird man auch hier von gebräuchlichen Formen ausgegangen sein, um sich rasch mit Riesenschritten von ihnen zu entfernen. Das Ergrübeln solcher Filiationen mittels einer Reihe von Metamorphosen giebt indes keine befriedigende Erklärung: Wie Begriffe und Lehrgebäude, so gehen echte Kunstformen nicht eigentlich ineinander über; nur der Geschmack, die Mode, das Bedürfnis des Neuen sind es die von einer zur andern übergehen und zu dem Behuf auch wol Brücken zimmern.

Jenem Schema des Wand- und Nischengrabmals, das die Renaissance von dem gothischen XIV. Jarhundert geerbt, verdankte Italien wol hundert unvergleichlich schöne, reiche, echt empfundene Werke, Perlen der Sepulcralplastik, die edelsten Zierden seiner Kirchen. Sie hatten die freistehenden Monumente völlig verdrängt. Die Kunst dieser Zeit, mehr auf geschmackvolle Durchbildung eines überkommenen Themas als auf eigene Erfindung gerichtet, hatte sie in allen ersinnlichen Nüancen abgewandelt und nachgerade erschöpft. Nun, wo wieder ein freier Luftstrom sich regte, war zu erwarten, dass man auch einmal die alte Form wieder aufgreifen werde. Der Kardinal Julian der sie einst für die vornehmere gehalten, hat vielleicht auch jetzt an etwas ähnliches wie das Meisterwerk Antonio Pollaiuolos gedacht. Michelangelo wird zwar mit Eifer auf den Gedanken der centralen Aufstellung eingegangen sein. Es war eine Gelegenheit sich von seinen Collegen zu trennen und gegen die Architekten zu protestieren, die seit hundert Jahren diese Denkmäler an die Wand gedrückt hatten. Aber zu der Probe die in der Kapelle S. Sisto

im alten Sankt Peter stand, ein Gegenstück zu liefern, war nicht seine Sache.

Hier erschien ihm freilich auch etwas neues, sehr modernes, aber zugleich der barocke Ausgang des florentinischen Quattrocento in der abstoßendsten Gestalt. Eine Mischung von krassem Realismus und manierierter Eleganz in schreiendem Kontrast, und in einer seinen Begriffen von plastischem Stil widerstrebenden Technikervirtuosität. Was konnte seinen Vorstellungen von Verherlichung eines großen Mannes, von Hochmonumentalem mehr zuwider sein, als dieses Abbild des Paradebettes mit der hässlichen Leiche, eines grausigen Bildes greisenhaften Verfalles, das die düstere Ceremonie der Exequien festbannte, verewigte? Dieses an den Boden gedrückte Prunkbild vergangener Hoffart und zusammenfallenden Versinkens in die Verwesung; umgaukelt von einer Glorie sechzehn allegorischer Damen, ihre überschlanken Formen umsponnen von einem anklebenden und zerschneidenden, unsäglich zerknitterten und wellengekräuselten Netzwerk antikisierender Draperie, verkünstelt und lüstern.

Aber wie Wiederherstellung und Sieg oft errungen wurde durch Empfindung der Fehler die zum Falle geführt, so mag ihm der Eindruck der prachtvollen Tumba Sixtus IV die Richtung für seine Erfindung angezeigt haben.

Die Stimmung die ihn hierbei beherschte, kann man aus dem Ergebnisse schließen; dessen auffallendster Zug aber ist eben, dass es aus der Reihe alles bisherigen herausfällt, im Aufbau wie in den Motiven der einzelnen Figuren. Es scheint aus einer andern Welt gekommen. Man hat also nicht geruht, bis man etwas Unerhörtes gefunden.

Und dieß war doch auch im Sinn des Papstes und der damaligen Situation. Wer die Erbschaft eines Borgia antrat, der muste Lossagung von der Vergangenheit zum Losungswort seiner Handlungen machen. Nach solchen Erlebnissen ist es eine Bedingung mutiger That, an den Anfang einer neuen Ära zu glauben. *Vita nuova.*

Die Frage drängt sich hier auf: was waren des Bildhauers geheime Wünsche damals, als er plötzlich zu diesem grösten plastischen Unternehmen seines Lebens berufen wurde? Worauf mag, bewust und unbewust, sein Dichten und Trachten gegangen sein? Dass er diese Wünsche in Florenz nicht erfüllt fand noch erfüllt zu sehen hoffte, zeigt die Raschheit seines Entschlusses.

Zwar er sah auf eine Reihe Marmorwerke zurück die dem Ehrgeiz eines jeden seiner Kunstgenossen genügt haben würden; er sah auch keinen mehr über sich. Aber er muss doch noch nach ganz anderen Bewährungen seiner *vocazione* (Madrigal 7) gestrebt haben.

Man ahnt es, angesichts des Cartons, jenes Getümmels plastisch gedachter, aber in malerisches Leben gezauberter Gestalten, das er im Wetteifer mit Leonardo in die Welt setzte; in der Wollust mit der er sich in die Steinbrüche Carraras wirft. Er hat genug an Einzelstatuen, die ihm der Zufall in bunter Reihe verschaffen muss, und die meist in Privatpalästen verschwinden. Ihn gelüstet nach einem großen Complex von Bildwerken, einer Symphonie in Marmor. Eine solche stand vor seinen Augen, freilich nur im kleinen, in den Pforten Ghibertis, in der Arca des heil. Dominicus zu Bologna. Sie lag sogar im Zug der Zeit: die Fassade der Certosa bei Pavia war seit 1491 im Werk.

Wenn es zu irgend einer Zeit wahr gewesen, was er an seinem Lebensabend sich vorwarf, dass er aus der Kunst eine Religion gemacht, so war es damals. Als Bildhauer ausgerüstet wie ein Held, sucht er einen Auftrag der ihm Gelegenheit und Recht giebt, uneingeschränkt durch Überlieferung und Gegenstand, in den ihn beherschenden Vorstellungen von Vollkommenheit und Machtfülle der Menschengestalt zu walten. Alles sonst ist ihm Nebensache; darin überlässt er sich den Eingebungen der Umgebung und der Berater.

Und nun scheint das Geschick seinen kühnsten Wünschen dienen zu wollen. Er sieht sich an der Seite eines Herschers, dessen Wille und Ehrgeiz im Verhältnis stand zu dem seinigen. Dem das Gröste gerade gut genug war, der statt ihn einzuschränken und zu hemmen, wie jene florentinischen Bürger, ihn fort- und emporriss zu Höhen die ihm selbst noch traumhaft waren. So entstand jenes *débordement de statues*, wie ein Franzose das Juliusdenkmal genannt hat.

Aber in was für Gussformen sollte diese Flut 'gesteigerter Gestalten' nun gebracht werden? Vor der Hand wuste er sehr bestimmt nur was er nicht wollte, nämlich alles was seine Arbeit mit dem Modernen, dem Italo-toscanischen in eine Linie gestellt hätte.

Zwar, absolute Erfindung scheint der Natur und ihrem Gesetz allmählichen Übergangs zu widerstreiten. Aber: 'Vergessene Verse sind neu', sagte der dänische Dichter. Im Kreißlauf der irdischen Dinge ist gar oft das Neueste das Älteste. Und Michelangelo hatte schon an der Schwelle der Lehrjahre, als er sich von seinem florentiner

Meister lossagte, die Antike für seine beste, wahre, einzige Schule der Kunst erklärt. Es war ja die besondere Signatur jenes merkwürdigen Zeitalters, dem man Überkraft des Schaffens und der Selbstbejahung zuschreibt, dass es sich das neue Leben nur als Wiederbelebung des im Schutt eines Jartausends begrabenen vorstellen konnte. Die sich von der überlebten Barbarei des christlich-gothischen Mittelalters befreien wollten, im Staube suchten sie die erlösende Formel. Und welch ein Ort nun hierfür: die Metropole der Ruinen. In ihre Mitte findet sich Michelangelo zum zweitenmale versetzt, noch in der letzten Stunde der Hochflut des neuen Heidentums.

Er sieht die Trümmer ihrer Mausoleen, an der Via Appia, er nimmt Theil an den Conversationen gelehrter Architekten und Baumeister, wo diese *immensae amplitudines sepulcrorum* reconstruiert werden. Zu jenem Molo aufblickend, der das vaticanische Quartier einsam beherschte, so eben zur päpstlichen Zwingburg umgeschaffen, ergänzt er sich den längst zerfallenen Säulenring des Quadercylinders und das Statuenheer dazwischen, die einst die Römer auf die eindringenden Gothen herabschleuderten. Solche Riesenideen der Antike verfolgen ihn auch fern von Rom: in Carrara will er einen Marmorfelsen zum Coloss umschaffen: *per emulazione degli antichi*[1].

So entstand jener Plan (dem eine Nemesis freilich die Verwirklichung misgönnt hat), der wie eine Auferstehung kaiserlich römischer Ideen im Tempel des Menschenfischers erscheint, ein Jartausend nach ihrem Versinken.

In der Grundform ist das antike Grabhaus wiedererstanden, seine *plastischen* Motive sind fast sämtlich altrömischen Bildwerken entlehnt, vom Geiste der Antike durchdrungen oder im Anschluss an sie ersonnen. Wir sehen den viereckigen Unterbau dieser Mausoleen, gegliedert durch Nischen und Pilaster; das obere Rundgeschoss ist wenigstens in der ovalen(?) Form der Grab-Cella bewahrt. Da sind die Hermen, wie sie einst auf Gräbern errichtet wurden, die in Ketten geschlagenen Häuptlinge und die Reliefhistorien der Triumphbogen, die Victorien mit den gebändigten Provinzen zu ihren Füßen. Beim

---

[1] Dum tumulos circum Michael studiosus oberrat,
Et veteris Romae sublimem interrogat urbem,
Antiquae pretiosa Artis documenta reportat.

(Abbé de MARSY, Pictura p. 276.)

Einzug des neugewählten, bei der Rückkehr des siegreichen Pontifex bewegt sich sein Zug durch die von solchen Bogen durchschnittenen Straßen Roms: es ist nicht das erstemal, dass ephemere Decoration in die Ewigkeit des Marmors übertragen wurde.

Die sitzenden Gestalten auf der oberen Plattform, sie erinnern an jene thronenden Kaiser, Dichter und Philosophen, an die triumphierende Roma oder trauernde Dacia, an Statuen vornehmer Matronen, die man als Parzen und Egeria deutete und ergänzte[1]. Cybele und Uranus um den aufgebahrten Statthalter Christi: hier erscheint im Hintergrund das religiös-symbolische Finale der kaiserlichen Exequien. Jener Zeit genügten einige Embleme und Namen, um diesen heidnischen Todtentanz der kirchlichen Vorstellungswelt anzupassen und ihm Mose und Paulus, die Engel und die Madonna, die Contemplation, wenn es passend schien, zu gesellen.

In einem Sarcophag der sidonischen Königsgruft hat man neuerdings eine verschollene Form griechisch attischen Grabschmucks kennen gelernt. Zwischen Pilastern erscheint ein Ring von Frauengestalten, die einfache Vorstellung der Todtenklage 'in prismatischer Brechung' variierend[2]. Man hat ihn den Hochgesang des Schmerzes genannt. Wir gestehen dass uns Michelangelos Erfindung kälter lässt; aber in der Form ist er auf etwas ähnliches verfallen. Auch aus seinen Figurenreihen, wenn Vasari und Condivi nicht phantasiert haben, tönt uns etwas wie ein Hymnus entgegen: auf Julius II in seinen Eigenschaften als Kriegsfürst, Friedensfürst und Kirchenfürst.

Die Allegorien der unteren Reihe.

Stofflich gliedert sich der Hymnus in drei Strophen. Zu unterst die Symbole der weltlich-politischen Bühne, darüber die der geistig-religiösen Welt, zuletzt das eigentliche Thema des Sepulcralmonuments, Grab und Jenseits. Dort der glücklich beendigte Kampf, Siegesgöttinnen, niedergeworfene und gefesselte Feinde; der Sieger aber auch als Förderer der Künste des Friedens; dann eine Harmonie geistiger Gegensätze in Doppelpaaren: das thätige und beschauliche Leben; der Gründer der alten Ökonomie des Gesetzes, der Apostel der neuen Ordnung der

[1] V. ALDROANDI, Le Statue antiche S. 126f.

[2] TH. REINACH, Le sarcophage des pleureuses.

Gnade und des Glaubens. Zuletzt Versöhnung aller endlichen Widersprüche, selbst von Leben und Tod. Gemeine Sterbliche, Heroen, Himmlische.

Von allen Figuren dieser Entwürfe haben den Künstler die für die Außenwände des Grabhauses bestimten Allegorien quantitativ am meisten beschäftigt. Von den großen sitzenden Statuen der Plattform ist nur eine von ihm vollendet worden, Moses; von denen der dritten Klasse und ihrer Anordnung, wenigstens nach dem ersten Plan, ist es unmöglich, eine Vorstellung zu gewinnen.

Dagegen liegt das Motiv der an die pilasterartig fungierenden Termini gefesselten Gefangenen (*prigioni*) ausgeführt vor in den zwei Sclaven des Louvre, und in den vier *bozze* der Boboligärten. Jene sind warscheinlich schon in den Anfängen Leo X weit gefördert worden, diese später zu Florenz in einem neuen Ansatz und nach verändertem Plan entstanden. Auch die rätselhafte Vittoria-Gruppe, ebenfalls ein Meisterwerk dieser florentinischen Zeit, wird auf das Denkmal bezogen. Sechzehn *prigioni* und acht Victorien waren geplant.

Die Deutung dieser Allegorien ist noch immer streitig. Zwar der Sinn der Victorien (*vittorie ignude* nach Vasari) mit den *prigioni* zu ihren Füßen, scheint kaum zweideutig, ja selbstverständlich; über die vor den Hermen stehenden nackten Gefangenen aber äußern die Biographen sich verschieden. Vasari (in der ersten Ausgabe) sah in ihnen Allegorien der unterworfenen Provinzen des Kirchenstaats (*infinite provincie*), Condivi dagegen die freien Künste nebst Malerei, Bildhauerei und Baukunst, die durch den Tod des Papstes, ihres Gönners und Förderers, mitbetroffen, gelähmt sind. Das wäre ein Gegenstück zu den Allegorien am Denkmale des Oheims, nur ins *genus masculinum* übertragen. Die Benennung scheint sicher durch seine weitere Angabe, sie seien mit den Attributen (*note*) jener Künste bezeichnet gewesen. Auch würden wir, wenn Vasari Recht hätte, zwei verschiedene Klassen von Symbolen haben für dieselbe Idee.

Trotzdem wäre diese Erfindung so wenig geschmackvoll, so völlig unverständlich selbst mit jenen Zeichen, und in Widerspruch mit den Grundregeln der Allegorie, dass man sich schwer zu ihrer Annahme entschließen kann. Wo hat Condivi die Figuren mit den Attributen gesehen? Sie kommen in keiner der erhaltenen Zeichnungen vor.

Künste und Wissenschaften hat man seit Anbeginn der Welt durch weibliche Gestalten symbolisiert, das Geschlecht gaben schon die Namen

an die Hand. Die Schönheit einer Muse erinnert an die Harmonie der Kunstschöpfung und an die Liebe, die sie erweckt; die Klarheit und der Ernst ihrer Stirn an die Geistesregion aus der sie stammt. Zu jener Zeit schuf Dürer den Genius tiefsinniger Erfindung als ernste Frauengestalt, eine germanische Pallas Athene. Man hat wol gesagt, die Entdecker der Naturgesetze, die die Natur dem Willen unterwerfen, seien Titanen[1]. Der Einfall ist geistreich. Aber es hat der Kunst doch in allen Zeiten zu fern gelegen, Überlegenheit der Intelligenz durch athletische Körperformen auszudrücken, an deren Träger sich eher die Vorstellung geistiger Beschränktheit knüpfte; wie gewisse antike Herkulesscenen nicht ohne Humor zu verstehen geben.

Der Verdacht ist nicht abzuweisen, dass dieß nachträgliche Deutungen seien, aus einer Zeit wo der veränderte Zeitgeist kriegerische Symbole an solcher Stelle verwarf; wie denn Michelangelo selbst die beiden fast vollendeten Sclaven noch in letzter Stunde aus dem Denkmal verbannt hat. Schon zu Lebzeiten Julius II haben ernste Männer, wie Erasmus, der bei dem Einzug in Bologna zugegen war, an diesem heidnischen Triumphgepränge Anstoß genommen. Die apologetische Deutung schien freilich den Nagel auf den Kopf zu treffen. Nach dem Tode des Papstes waren seine Unternehmungen wirklich ins Stocken geraten. Das Theater des Belvedere, die Peterskirche, auf deren vier großen Bogen Gras und Gesträuch wuchs, boten den Anblick von Ruinen. Wer nun fragte was diese Gefesselten bedeuteten, denen konnte man den Mund stopfen durch einen Wink: Sie bedeuten, was Ihr da vor Euch seht! — Vielleicht ist die Deutung auf diese Weise entstanden.

Die Beziehung auf die politisch-militärischen Thaten Julius II ist neuerdings mit chronologischen Einwänden angefochten worden. Der Plan Michelangelos datiere ja aus der Zeit vor den Feldzügen gegen Perugia und Bologna und der Liga gegen Venedig; im Jahre 1505 habe er seine Angriffspläne noch verhüllt. Die Beziehung auf den Duca Valentino passt auch nicht; seine Macht war durch den unzeitigen Tod Alexander VI und die Wahl des Rovere gebrochen. Auch wird man wegen solcher Erfolge durch diplomatische List Victorien kaum bemühen mögen.

Aber schon die alten Imperatoren pflegten die gehofften Siegesläufe der Zukunft auf ihren Denkmälern zu anticipieren. Und Julius II

---

[1] Eugène Guillaume, Gaz. des B.-A. 1876, I, 97.

hatte Zeit gehabt seine Pläne zu reifen. Schon im Jahre 1503 (10. November) hat er, noch ohne Menschen und Ducaten, die Drohung ausgestoßen, er werde gegen die so das Eigentum der Kirche geraubt (die Venezianer), alle Potentaten der Christenheit aufregen. Er wolle *ultimum de potentia fare*, jedes Band der Freundschaft zerreißen, *ruinare ogni cosa*, ehe dass er die Entehrung und Zerstückelung der Kirche zulasse: er werde die ganze Welt gegen sie zusammenrufen und nichts verzeihen. Es galt seine Ehre, als Verwalter des ihm anvertrauten Besitzes der Kirche[1]. Und Machiavelli, der florentinische Orator am römischen Hofe, der diese seine Donnerworte aufgeschrieben hat, bewies ihm, dass die Freiheit der Kirche auf dem Spiele stehe, und dass er, wenn er nachgebe, nichts mehr sein werde als der Kaplan der Venezianer. Diesen seinen Entschluss hat er dann bereits im Breve vom 10. Januar 1504 auch öffentlich verkündigt[2].

Es scheint jene Darstellung Michelangelos sogar verständlicher als Drohung, gerade jetzt, in dem Augenblicke wo das Gewitter kaum durch Wetterleuchten sich ankündigte, und diese gewaltige Spannkraft noch durch keine Thaten vermindert war. Regenten die noch kein Pulver gerochen haben, erfreuen sich mehr an herausfordernden Symbolen von Blutvergießen und Triumphen, als die im grausigen Würfelspiel der Schlachten ergraut sind. Der Mann 'der kein Gesetz und keine Schranken anerkannte als seinen Willen' (Muratori) hatte noch nichts gethan, um so heftiger war der Drang den eingesperrten Dämonen Luft zu verschaffen. Daher diese Vision der Zukunft, dieß Manifest in bildnerischen Hieroglyphen.

Michelangelo aber war ganz der Mann, den Sinn seines Herrn zu erraten. Er schuf ihm ein Bild vorübergebrausten Kampfes. Wir sehen dessen Nachhall: die Unterlegenen, von den Siegern aber nur das Symbol, die Victorien. Er weiß, dass die Vorstellung der Niederwerfung einer Welt von Feinden den Geist seines Auftraggebers erfüllt. Es ist ein leidenschaftlicher, rachsüchtiger, unversöhnlicher Charakter, der, nach vieljährigem Zusehen aus der Ferne, sich nun, ausgerüstet mit un-

---

[1] Der Kardinal von Lissabon, Giorgio da Costa, einer seiner Vertrautesten, der ein Zimmer neben dem päpstlichen bewohnte, sagte damals: Il papa . . . era amico di la Signoria; ma vol il nome di conservar la raxon di la Chiesia, *e faria il tuto*. M. Sanudo, 5. Febr. 1504.

[2] Cum a proposito dictas civitates et arces recuperandi nullus terror, nulla pactio, nulla conditio dimovere Nos possit. Breve vom 10. Januar 1504 (bei Sanudo).

beschränkter Macht, des Erfolges gewis, die Welt durch erstaunliche Entschlüsse zu überraschen anschickt.

Nur das kann befremden, dass der stürmische, von keinen humanistischen Pedanterien angekränkelte Alte an einer solchen archäologischen Zeichensprache Geschmack fand.

Der Bilderschmuck würde gewis weniger monoton ausgefallen sein, wenn der Entwurf acht Jahre später gemacht worden wäre, und Julius II nunmehr ausgiebigere Fasten dem Künstler vorgelegen hätten. In dem zweiten Entwurf (von 1513) hätte er diese glorreichen Fasten für die Bronzereliefs verwerten können. Sonst passten ihm ja die Allegorien als Gelegenheit, unbeengt durch Stoffliches, seinen plastischen Phantasien nachhängen zu können. Aber ihr Hauptreiz lag in etwas was uns fremd geworden ist: der Sanktion durch das glorreiche Altertum. Die Anklänge an den Bilderschmuck römisch kaiserlicher Monumente ergossen über sein Werk einen besonderen Nimbus. Jeder der etwas in dem Zeitalter Umschau gehalten hat, wird sich hier in den Dunstkreis eines Pomponius Laetus und Genossen versetzt fühlen. Es war in der päpstlichen Kapelle und in Gegenwart Julius II, wo Erasmus von Rotterdam durch eine Predigt in Erstaunen versetzt wurde, die die hochwürdige Hörerschaft statt mit dem Kreuze Christi, mit Erzählungen vom Opfer der Iphigenia und dem Heldentod des Marcus Curtius erbaute. Machiavelli sah bei seinem Einzug im December 1503 'Tabernakel, Triumphbogen und Tempel' in den Straßen[1]. Drei Jahre später nach der Übergabe Bolognas waren es dreizehn Triumphbogen mit der Aufschrift: *Divo Julio P. M. Expulsori Tyrannorum.* Die hundert edlen Jünglinge, so ihm entgegenzogen, erinnerten belesene Zeugen an die Gefangenen der unterworfenen Nationen vor dem Wagen des Imperators. Bei dem Einzug in Rom am Palmsonntag den 28. März 1507, von S. Maria del Popolo aus, stand der gröste Bogen am Molo Hadrians, er enthielt Scenen aus dem Feldzug. Man schrieb ihm einen cäsarischen Geist (*caesareus animus*) zu; ja er sollte den Namen Julius angenommen haben in Anspielung auf Caesar; Erasmus sagte damals, 'er kriegt, triumphiert und spielt völlig den Julius'[2].

---

[1] N. MACHIAVELLI Dispacci 6. Dec. 1503.

[2] Nam in praesentia quidem in Italia mire frigent studia, feruent bella, summus Pontifex Julius belligeratur, uincit, triumphat *planeque Julium agit.* Brief des Erasmus aus Bologna, 1. Nov. 1506. S. P. DE NOLHAC, Erasme en Italie.

In dem Album Julians von San Gallo steht in Nachbarschaft des Constantinbogens der Bogen von Orange; seine Ostwand zeigt zwischen vier korinthischen Säulen drei Paare nackter Gefesselter, warscheinlich Führer germanischer Stämme, übrigens ergänzt von dem Zeichner. Diesen Bogen sollte Julius Caesar errichtet haben (*fato da Cesare*, steht dabei). Wer weiß, ob nicht diese Zeichnung den Anstoß zu Michelangelos Idee gegeben hat. Gefesselte Barbarenkönige waren ein Inventarstück römischer Triumphbogen. Aus ihnen hat auch Leonardo da Vinci das Motiv entlehnt, in einer Zeichnung zu dem Reiterdenkmal des Trivulzio, für dessen Unterbau[1]. Aber auch die Victoria kommt vor mit gefesselten Feinden zu ihren Füßen: in einem Relief des Palasts della Valle (jetzt in den Boboligärten) sah man neben ihr einen Barbarenprinzen kniend, angekettet am Stamm einer Palme. Und dieß Motiv war schon von Michelangelos Lehrer Bertoldo in sein Schlachtrelief aufgenommen worden, das zwei solche Gruppen einrahmen. Hier setzen die antik drapierten Göttinnen den Fuß auf die Schulter des gefesselten Kriegers.

In demselben Album ist eine Zeichnung des im Jahre 1584 zusammengestürzten Thurmes von Pavia, wo Boethius eingekerkert war; am oberen Geschoss sieht man acht nackte Männer mit hoch erhobenen gefesselten Armen. Darüber ein schlanker korinthischer Säulenring, und zwischen vier offenen Bogen drei Statuen mit Tafel oder Buch. Auch die architektonische Gliederung unseres Sepolcro scheint solchen Mustern entnommen. Julians Zeichnung des Grabmals des Marcus Plautius bei Tivoli giebt die Bekleidung des Untergeschosses wieder: sechs Säulen auf hohen Postamenten mit Gebälk, welche vier Nischen und in der Mitte eine Inschrifttafel einschließen.

Ganz in Michelangelos Haupt entsprungen scheint aber die Combination der kriegerischen Symbole mit den Termini, und deren unantike Verwendung als vikarierend für Pilaster. Der griechische Gebrauch, Hermen über Gräbern aufzustellen, wird ihm bekannt gewesen sein. Dass Hermes als ψυχοπομπός die Seelen dem Hades zuführte, war aus der Geschichte der Freier, Odyssee 24, Jedermann geläufig. Die Anfesselung der Gefangenen an die Hermen kann also auch bedeuten, dass sie dem Tode geweiht sind.

---

[1] Diese schöne Entdeckung verdanken wir Dr. MÜLLER-WALDE, Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen XX, II S. 92f. 107.

Die Deutung der Herme als Todessinnbild war bei den italienischen Gelehrten verbreitet. Erasmus hatte von seinem Zögling, dem schottischen Prinzen Alexander bei dessen Abschied in Siena (1509) einen Ring verehrt erhalten, in dessen Camee ein Terminus graviert war. Ein italienischer Antiquar, den er um dessen Sinn befragte, deutete ihn auf den Tod: *Mors ultima linea rerum.* Erasmus trug ihn nun als Mahnung mit dem Symbolum darunter, das die Allmacht des Todes ausdrückt, freilich auch in ganz anderem, stolzen Sinne gedeutet werden konnte: CONCEDO NVLLI TERMINVS. In dem wenige Jahre vor seinem Tode verfertigten unvergleichlichen Holzschnitt Hans Holbeins steht das Wort Terminus am Fuß des Torso, auf dessen Scheitel Erasmus die Rechte legt, während die Linke auf ihn hinzeigt. Vor den Pfeilern, die die Portale tragen, sind wieder Hermen mit Fruchtkörben aufgestellt. Dieser Holzschnitt hätte, wie Woltmann treffend bemerkt, als Denkmal des Erasmus ausgeführt werden sollen, dafür ist er vielleicht von ihm selbst und seinem Maler ausgedacht worden.

Durch die Hermen wird also jenen übermütigen Triumphatorsymbolen das *Memento mori* beigefügt. Sie gehören dahin wie der Ruf *Sic transit gloria mundi* zu dem Possess der Päpste.

Die beiden Sclaven des Louvre.

In der florentiner Zeichnung erscheinen die gefesselten *prigioni*, zwei Jünglinge und zwei bärtige Männer, wie es Soldaten in solcher hoffnungslosen Lage ziemt, gelassen ihrem Looße entgegensehend, in gleichmäßigen Akten. Die Bisterskizzen des Oxforder Blatts mit dem Knaben der Libyca sehen etwas anders aus. Dort galt es die Anordnung zu zeigen, hier probiert er die Motive durch; das Zickzack in den Bewegungen ist energischer. Doch bleibt der Zustand der Opfer leidlich ergeben: die am Haupt ruhenden Arme bei einigen würden auch zu Atlanten passen. Zwei sind an den Fußknöcheln gefesselt; andere haben das eine Bein heraufgezogen, übergeschlagen; sie machen sichs bequem, so gut es gehn will. Nur in dem mit den hochübereinandergelegten Armen, und in der Profilfigur mit nach vorn gewandtem Antlitz ist die Note des Trotzes erkennbar. Dieser ist wol der Keim der unvollendeten Statue im Louvre.

Solche Skizzen würden kaum eine Ahnung geben von dem was nun in marmorner Wirklichkeit vor uns steht. Dort eine homogene

Folge decorativer Motive, fast ein Unisono, hier ein Kontrast, wie er sich schroffer nicht denken lässt. Tiefe Beruhigung und äußerste Heftigkeit von Willensstoß und Muskelspannung. Wildes Sträuben gegen das von dem Sieger verhängte Looß und erschöpftes Zusammensinken; Trotz und Resignation, oder wie ein Bildhauer es ausdrückte: *la pudeur et la révolte de l'esclavage.*

Beide Statuen gehören in die Anfänge der Ausarbeitung des Denkmals; man sieht nicht warum sie nicht die zwei schon in Carrara skizzierten Marmore sein sollten. Die Stellung des einen erinnert an den verunglückten Matthäus von Florenz; die Körperformen des andern an die schönsten Sclaven des sistinischen Gewölbes. Sie sind ein Beispiel, wie wenig man sich aus seinen skizzierenden Erwägungen eine Vorstellung machen kann von dem was später in Marmor herauskam. Es ist der Geist der großen Kunst der ihm eingab, in zwei Exemplaren die Idee zu erschöpfen; die Mischung zweier Complementärfarben des Spectrum ergiebt ja dasselbe Resultat, wie die sämtlicher Farben: weiß.

Der eine also, in einer plötzlichen Zorneswallung, macht Miene, mit einem gewaltigen Ruck, der die Armmuskeln zu sprengen und die Schultergelenke auszurenken droht, seine Bande zu zerreißen: einen schrecklichen Blick des Hasses und Rachedursts dem erbarmungslosen Sieger zuwerfend. Die Wendung des Haupts nach Oben war wol durch den Menelaos in der von ihm bewunderten Gruppe des Pasquin eingegeben. Man könnte sich Simson so denken, der die Stricke der Philister zerreißt, wie versengte Flachsfäden; aber es ist doch mehr ein blinder Paroxysmus der Leidenschaft als ein Vorsatz selbstgewissen Willens. Denn was würde ihm diese Zerreißung helfen? Man könnte darin auch die titanische Auflehnung gegen höhere Mächte sehen, wie bei jenem Haman, *dispettoso e fiero*, ja etwas Prometheisches, aber es fehlt die Größe, die Würde des sich ebenbürtig Dünkenden.

Was in der anderen Figur ausgedrückt ist, das hätten jene Skizzen uns noch weniger verraten. Klar ist, es drängte ihn jenem schrillen Ton eine Ausgleichung entgegenzusetzen: das Jenseits des Streits, sein Versinken im erlöschenden Bewustsein. Wäre auch die ganze Reihe in jenem trotzigen Ton durchgeführt, von dieser einen Figur würde dennoch ein anderes Licht auf sie fallen. Eine stürmische Geschichte von Streit und Gewalt, aber als Schluss ein Akkord des Friedens:

Fest noch schlingt um Leib und Glieder
sich der Fesseln schwer Gewicht,
aber frei ist schon die Seele,
schwebet in dem Meer von Licht.

Und diese Figur hat ihm sicher mehr am Herzen gelegen, denn er hat ihr allein volles Leben und Reiz der Oberfläche verliehen: hätte sie gefehlt, es wäre, abgesehen von der Monotonie, an diesem Grabmal ein Misklang, ein Fehler gewesen.

Auch dies ist eine der Statuen vor der mancher gefragt hat: Ist das Michelangelo? Nie wieder hat er eine Formel in seiner Geberden-syntax gefunden, die so im Einklang steht mit Schönheit und Anmut. Bayersdorfer nannte es einmal, nüchtern aber zutreffend, seine gelungenste Phrase.

Der Jüngling steht nach vorn gewandt; bis zur Schulter hinauf ist die Pose nur auf einen leichten Gegensatz von Stand- und Spielbein gegründet. Der sanften Linie, die von dem vorgesetzten rechten Fuß durch die Hüfte zu der nach rechts gewandten Brust aufsteigt und im Haupt wieder nach links sich wendet (wie ein Lilienstengel mit gesenkter Blüte) folgt der Contrapost der Arme: ein steil gestelltes Trapez, dessen große Achse in die beide Elnbogen verbindende Diagonale fällt, während die kleine mit der Mittellinie des Gesichts zusammentrifft.

Diese Gestalt, in ihrer musikalischen Wirkung so klar und voll, ist gleichwol stofflich und mechanisch betrachtet, keineswegs einfach. Ihr Grundmotiv enthält einen nicht völlig aufzulösenden Widerspruch: es galt den reinsten Ton der Ruhe, die tiefe, absolute Ruhe in einen aufrecht stehenden Körper zu verlegen. Eine Kühnheit ganz im Geiste Michelangelos.

Man empfindet beim Hintreten vor dieses Gebilde etwas, wie eine anhebende Schlummerweise, berückend, unwiderstehlich. 'Es könnte der Genius der ewigen Ruhe sein von der Hand des Praxiteles', sagt Symonds. Aber was ist es für eine Ruhe? Schlaf? Ohnmacht? Tod? Dies alles ist darin gelesen worden. Springer sah hier einen Sterbenden, Henke die allmählig verglimmende Spur der scheidenden Beseelung. David d'Angers den Schlaf mit einem Zug sanfter Melancholie, Clarac einen Augenblick des Schlafs als Pause seiner Leiden; Perkins als Folge der Erschöpfung nach vergeblichen Befreiungsversuchen. Eugen Müntz fand nur den süßen ruhigen Schlaf der

Jugend, sogar ein Lächeln auf den Lippen, — das man übrigens auch bei Todten findet. Solche Divergenzen zum Theil feiner Beobachter würden auf alle Fälle beweisen, das wir hier eine Dämmerungsgestalt vor uns haben. Es muss freilich wol der Tod sein, wofern nämlich Michelangelo gewust hat, dass 'die Augen im Parallelismus der Sehachsen sterben', während sie im Schlaf nach der innern obern Seite rollen. Denn in den Augen des Sclaven fällt die Stelle des höchsten Lichts auf die Mitte der geschlossenen Lider.

Nun aber wäre in allen diesen Zuständen die aufrechte Stellung unmöglich. Zwar umschlingt die Brust ein Band, aber es müste ganz anders aussehen, wenn es einen willenlosen Körper wirklich halten sollte. Wollte der Künstler damit nur das kritische Bedenken beruhigen? Nein, er hielt mehr für nötig. Denn, von der Seite betrachtet, entdeckt man, dass die Figur stark zurückgelehnt und nicht im Schwerpunkt steht, der Hinterkopf ruht auf der linken Hand wie auf einem Kissen. Auch so aber müste der rechte Unterarm (dessen Hand das einschnürende Band vor dem Entschlafen nach oben zu schieben versuchte) herabgleiten.

Wenn also die Lösung nicht ganz natürlich und überzeugend ausgefallen ist, so mag dies damit zusammenhängen, dass er zum Theil nach einem Modell gearbeitet hat, dem er eine horizontale Lage, ruhend auf der linken Körperseite gegeben hatte. Versetzt man die Figur in diese Lage, so giebt die obere Hälfte das harmlose Bild eines Schläfers. Vielleicht sah er das Modell einmal so vom Schlafe überwältigt. Diesen reizvollen Anblick hielt er fest, aber indem er dann den Schläfer in einen stehenden Gefangenen verwandelte, erschien er nun getaucht in dieß eigene Helldunkel zwischen Leben, Schlaf und Tod. Als hätte ihn eben der Tod in der milden Form seines Bruders erlösend überrascht und die Kunst in dem kurzen Augenblick vor dem Zusammensinken festgehalten. Die glückliche Wirkung hat ihn zur Ausführung des eigentlich Unmöglichen ermutigt.

Dieß Helldunkel hat Grimm in unübertrefflich poetischen Worten ausgedrückt. Er sieht hier die Verklärung des höchsten und letzten menschlichen Kampfes in einer eben erblühenden Männergestalt; diesen äußersten Moment zwischen Leben und Unsterblichkeit, den Schauder des Abschieds zugleich und der Ankunft, das Zusammensinken kraftvoller jugendlicher Glieder, die wie ein leerer prachtvoller Panzer gleichsam von der Seele fortgestoßen werden, die sich emporschwingt.

Dieß Motiv im Verein mit dem Eindruck der Körperformen und die Überraschung, dem Meister so ʻden Grazien opferndʼ zu begegnen, erklärt den etwas überschwenglichen Preiß dieser Statue, von der man wol mit Perkins sagen möchte, dass es vielleicht kein *schöneres* Werk von ihm gebe, nicht aber mit Charles Blanc, dass es sein Meisterwerk als Bildhauer sei, oder es über alle Statuen auch der Alten setzen, als ʻdas erhabenste Werk der Bildhauereiʼ. Vorsichtiger und zutreffender nannte sie David d' Angers ʻdas Meisterwerk des Gefühlsʼ.

In den Formen sind Zartheit der Jugend und heroische Kraft eigentümlich verschmolzen oder vielmehr vertheilt. Beine und Füße erscheinen etwas schlank für die nervigen Hände, die athletischen Arme, und einen Oberkörper wie diesen hätte ein griechischer Bildhauer kaum einem Hermes der Ringschule gegeben. Während die elastische Muskulatur dieses Körpers, die durchsichtig hervortretenden Gelenke, die straffgezogenen Sehnen lebensvolle Natur athmen, so liegt in dem nach griechischen Mustern geformten Antlitz ein geheimnisvolles Etwas, als habe sich ein zarter Schleier über die Züge gesenkt, der die Unbeweglichkeit des Todes ausdrücken sollte. —

Man hat in diesen Gestalten Gefesselter (die ihn so lange verfolgt) Symbole von des Künstlers Ansicht des Menschenlebens sehen wollen, man beruft sich auf einige Gedichte, wo er den Ausdruck Gefangener (*prigione*) und Gefängnis für den Kerker des irdischen Daseins, nach orphisch-platonischer Lehre, freilich auch für die Fesseln der Liebe gebraucht. Aber diese Metaphern gehörten zu dem ererbten conventionellen Bildervorrat italienischer Lyrik, und wer Petrarcas Canzionere kennt, wird keinen Augenblick zweifeln, aus welcher Quelle sie Michelangelo zugeflossen sind.

Die Statuen der Plattform.

Aus jenen carrarischen Kontrakten von 1505 scheint hervorzugehen, dass ihm damals am meisten die Colossalstatuen der Plattform durch den Kopf gingen. Der edelste Statuenmarmor war für sie gesucht worden.

In den oberen Figuren an den beiden Ecken sollte das religiöse Element und der amtliche Charakter des Urhebers jener Großthaten zum Worte kommen.

Mose und Paulus, die Allegorien des contemplativen und thätigen Lebens, gehören einer höheren Ordnung geistiger Charakteristik und

Mimik an, der ganze untere Bilderapparat sinkt neben ihnen zur Decoration herab. Sie allein haben sich auch durch alle späteren Wechselfälle des Denkmals bis zum Schlussmoment der Aufstellung behauptet; freilich nur eine als Original, die übrigen in mehr oder weniger abgeschwächten Descendenten.

Die Skizzen passen nicht recht zu den Beschreibungen; sie zeigen drei weibliche Figuren und nur eine männliche. Die dem Mose gegenüber sitzende Gestalt könnte man wol als Contemplation deuten; ihre vorgebeugte Haltung mit den gekreuzten Armen und dem aufwärts gewandten Antlitz wäre dann der willenlose Zustand der Anschauung des Göttlichen. Aber der Künstler hat doch wol die beiden *Vite* als Pendants gedacht; man wird sie also in den beiden äußeren Profilfiguren zu erkennen haben. Die Geberde der Frau neben Moses würde zu der *Vita attiva* passen, sie weist den Gesetzgeber hin auf seine Mission als Führer des Volks ins Land der Verheißung.

Merkwürdiger Weise nennt Condivi nur den Moses, Vasari in der Giuntina noch den Paulus. In der Berliner Skizze ist Moses mit den Tafeln in beiden Händen unverkennbar; in jener der Uffizien erscheint die gebeugte Gestalt eines greisen Kahlkopfes die nicht recht zu dem ungestümen Wesen des buonarrotischen Moses passt; eher zu der traditionellen Figur des Heidenapostels.

Über die bekrönende Gruppe mit der Figur des Verstorbenen ist man am unzulänglichsten unterrichtet. Es giebt keine Zeichnungen die auch nur vermutungsweise auf sie bezogen werden könnten. Und doch war sie der Kern des Denkmals und die Erfindung war eine seiner kühnsten. Es galt die Entrückung jenes gewaltigen Streiters in die Ewigkeit, und zugleich ihn selbst kenntlich und des hinterlassenen Andenkens würdig vorzuführen, freilich als Leiche.

Michelangelo hatte auf der Plattform (*piano*) über dem Relieffries von Bronze nebst Kranzgesims noch eine erhöhte Fläche gedacht (*si finiva in un piano*), die an den staffelförmigen Aufbau antiker Mausoleeen erinnern konnte. Hier erschienen zwei Wesen als Träger (*sostenevano*) der Bahre, die Condivi als Engel, Vasari aber, hier ohne Zweifel authentischer, als Erde und Himmel, Cybele und Cielo bezeichnet. Vermutlich sollten Gestalt und Züge des Papstes durch eine schräge Stellung der *bara* sichtbar gemacht werden. Cybele trauerte über den Verlust den die Welt erlitten, Uranus begrüßte den unter die Seligen Eintretenden mit lächelndem Blick (*faceva sembiante di*

ridere[1]). Und dahinter (nach Condivi)[2] trat man in ein Gemach (*stanzetta*), eine Art Tempelchen, wo ein reich sculpierter Marmorsarcophag die sterbliche Hülle barg.

Die mythologischen Titel der Wesen, die hier mit der letzten Ehrung des Pontifex betraut sind, passen ganz zu dem sonstigen heidnischen Triumphgepränge der Fassade. Gregorovius fand hier eine 'warhaft titanische Idee'. Sie erinnert in der That an die Apotheose der Imperatoren, wenn auch nicht buchstäblich. Natürlich war nicht zu denken an das Emporschweben der Seele, getragen vom Adler des Juppiter oder dem Genius der Ewigkeit; dieß Motiv hing zu eng mit der Leichenverbrennung und dem Seelenglauben zusammen; das Dogma der Auferstehung forderte den traditionellen Sarcophag. Aber ein Anklang ist unverkennbar. Man vergegenwärtige sich etwa das Relief auf der Basis der Säule des Antoninus Pius, im Giardino della Pigna. Cybele entspricht der Roma, die mit dem Gestus der *Acclamatio* dem Entschwebenden nachsieht; Uranus dem geflügelten Genius mit dem Sternenglobus, der den Schatten des Kaisers emporträgt. —

Wirft man von hier aus einen Blick auf das Ganze, so gewinnt Michelangelos Plan überraschende Einheit, er erscheint in einem zum Theil noch klareren, fast unheimlichen Licht. Die sitzenden Gestalten mahnen an die Genossen der Feier, die sich um die Funktion auf dem Forum oder im Campus Martius scharten. Das Grabhaus erweckt die Vorstellung der mit Elfenbeinstatuen und Gemälden geschmückten Pyra, und die niedergeworfenen und angeketteten Gefangenen erinnern gar an grausame Gebräuche der Urzeit, die aber noch in das homerische Epos hineinragen (Ilias 24).

Ein solches Marmorpoem, in jenem Augenblick noch Enthusiasmus erweckend, wäre wenige Jahre später undenkbar gewesen, und ausgeführt, warscheinlich von Zeloten als Greuel an heiliger Stätte angegriffen worden. Es war unchristlich nicht blos in seiner Bildersprache, sondern auch in der Gesinnung. Noch Alexander VI hatte einst in dem Fresco der heil. Catharina in den Borgiazimmern, über den Constantins-

---

[1] THEOGNIS Eleg. 9f. heißt es bei der Geburt des Apollo:

ἐγέλασσε δὲ γαῖα πελώρη,
γήθησεν δὲ βαθὺς πόντος ἁλὸς πολιῆς.

Auf diese Stelle machte mich Dr. RICHARD DELBRÜCK aufmerksam.

[2] CONDIVI sagt *dalla banda di sopra*; VASARI ungenau: man trat ein *nel mezzo delle nicchie*.

bogen im Hintergrund die Inschrift setzen lassen: PACIS CVLTORI. An die Stelle der abhanden gekommenen christlichen Empfindung war nun die antike Ruhmliebe, *vana gloria* getreten, in ihrer abschreckendsten Gestalt. Sie beherscht den Künstler wie seinen Herrn. Die Überhebung des Greisen, der im Begriff ist den lange verhaltenen Thatendrang zu entfesseln, verbündet sich mit dem Ehrgeiz des Bildhauers, der ebenso rücksichtslos, in Abkehr von aller Überlieferung, ein Zeugnis seines erstaunlichen Wissens und Könnens im ersten Tempel der Christenheit aufzurichten ersehnt[1]. Mehr als elf Säcula waren verflossen, seit Gratian durch die Entfernung des Victoria-Altars aus der Curie des Senats den Sieg der neuen Religion besiegelt hatte; diese neuen Victorien in der Tribuna hinter der alten Apsis der Peterskirche nahmen sich aus wie eine Rehabilitation. Das Denkmal war geistesverwandt jenem andern Unternehmen des Papstes, zu dem es den Anstoß gab, dem Neubau von S. Peter. Hier hatte er auf den Trümmern des erinnerungsreichsten Heiligtums eines christlich-römischen Jartausends[2] den Grundstein zu einem Tempel gelegt, der ohne Rücksicht auf die traditionelle Basilikenform lateinischer Kirchen ein vollkommen idealer Centralbau geworden wäre, zu seiner und zur Ehre der neuerstandenen Baukunst und ihres Meisters Bramante, der hier alle die großen Motive römisch-kaiserlicher Prachtbauten in einem Ganzen zu vereinigen gedachte.

In diesem Widerspruch dürfte der tiefste Grund des Scheiterns dieses grösten Werks Michelangelos zu erkennen sein, wie auch desjenigen Bramantes. Sobald der erste Rausch verflogen war, muste der Papst selbst vor diesem verzerrt zurückgeworfenen Spiegelbilde erschrecken[3].

---

[1] This design .... did not contain one single Christian sentiment. Repentance, humility, and heavenly hopes gave place to pride, blood-thirstiness and self-laudation. And except as the symbol of a vain and violent man — the fit representation of an utterly worldly church — no one truth would have been expressed by it. WILSON, Life and works 120.

[2] J. KLACZKO Jules II p. 34ff.

[3] Wie sehr die Wiedererweckung altrömischer Dinge in der Luft lag, dafür besitzen wir ein ganz gleichzeitiges Zeugnis, aber auf völlig fremdem Boden, in dem Innsbrucker Denkmal desselben Kaisers, der mit Julius II die Liga von Cambrai schloss und einmal nach der päpstlichen Würde getrachtet hat. Bei gröster Ungleichheit des künstlerischen Werts der Bestandteile, war doch die Absicht gemeinsam, durch die ungewöhnliche Zahl von Sculpturen aller Formen zu wirken. Freilich ist der Plan des Maximiliandenkmals verloren, während von dem ersten Juliusdenkmal nicht viel mehr als der Plan erhalten ist. Aber Beide sind demselben milieu entsprungen: denn der geistige Urheber jenes,

Bildhauergedanken.

Wir haben uns zu schaffen gemacht mit Dingen die doch außer der Competenz des Künstlers liegen. Alles dieß ist wol weniger sein Werk als eine Transaction zwischen ihm, dem fürstlichen Gebieter und dem befreundeten Architekten-Antiquar. Auch blos zeitlich gemessen, dürften ihn dergleichen Überlegungen kaum soviel Tage beschäftigt haben, als des Meißels Arbeit Jahre. Und er hat das Ergebnis jener Verhandlungen so siegreich zum Vehikel dessen gemacht was ihm als Bildhauer ans Herz gewachsen war, dass es scheinen kann, alles andere sei ihm blos Vorwand gewesen für seine plastischen Motive, obwol darin Anfang und Ende, der Schlüssel seiner Schöpfung liegt.

Wir vermuteten, dass in Rom der Drang über ihn gekommen war, ein Pantheon von Statuen aus seiner Phantasie zu entlassen. Wäre er ganz frei gewesen, es hätte ein System plastischer Kategorien daraus werden können. Das nächtbeste nach dieser Chimäre einer Marmor-Symphonie aber war ein Plan wie dieser. Symbolische Figuren, der Erfindung freien Spielraum lassend, zu klar geregelter Differenzierung auffordernd.

Ein französischer Bildhauer hat seinen Eindruck der vier *bozze* in der Grotte der Boboligärten ausgesprochen als 'einen Kampf des Sichdurchringens zum Leben, als ein Streben den Schleier zu zerreißen, und sich aus dem durchsichtigen Gefängnisse zu befreien'. Dieser Eindruck Guillaumes bezieht sich freilich zunächst auf den unfertigen Zustand jener Gebilde. Aber bekannt ist dass Michelangelo selbst von der Vorstellung einer in den Stein eingeschlossenen, von seiner Hand Befreiung

---

der Kanzler Caspar Peutinger, war in Rom ein Jünger des Pomponio Leti gewesen. Der Kern, die um das Bild des Kaisers versammelten Vorfahren, war dem Ritus altrömischer Exequien entlehnt, der damals besonders durch Polybius (im Fragment des VII. Buches) bekannt geworden war; der arkadische Geschichtschreiber behauptet, kein schöneres, zur Tugend anfeuerndes Schauspiel zu kennen. Die Procession der Ahnen zum Forum, dargestellt durch Schauspieler mit den Wachsmasken aus dem Atrium, ihre Versammlung auf elfenbeinernen Stühlen im Kreiß um die Rostra, war bestimt die Größe und den Ruhm des Hauses vor Augen zu stellen. Die Wachsfackeln waren von den nächtlichen Begräbnissen der Vorzeit beibehalten. Das alles war hier nur ins mittelalterlich Romantische übersetzt; das religiöse Element aber erschien in engem Anschluss an die Kirche: die verlorenen 32 Büsten sind vielleicht als figurierte Reliquienbehälter zu denken.

erwartenden Gestalt beherscht war. Wie nun die Arbeit der eisernen Instrumente von der rohen Skizze bis zur letzten Glättung der Statue als staffelförmiger Process verläuft: so könnte der Künstler auch in einer Folge von Bildwerken verschiedener Dignität das Ziel seiner Kunst, in stufenartiger Ausgestaltung der Idee des Lebens, aufsteigend von niederen zu höheren Erscheinungsformen, darstellen, und diesen Gedanken würde er zum ordnenden Princip seines Werkes gemacht haben.

Das Vorspiel fällt jenen decorativen Gebilden zu, wo die lebendige Gestalt als tektonisches Glied eintritt. Als er an das steinerne Gerüste seines Statuenheeres zu denken hatte, boten ihm, dem die konventionelle klassische Formensprache nicht fremd aber gleichgültig war, jene Karyatiden, Atlanten ein Vorbild, plastische Architektur nach seinem Geschmack zu machen. An die Stelle solcher Gebilde setzt er die Herme.

Den Steinpfeiler mit dem lebendigen Kopf konnte die Phantasie empfinden als ein Wesen, das (wie jener König im arabischen Märchen) durch Zauberei einen Theil seines Körpers an den Stein verloren hat, und unter dem Bann dieses Verhängnisses leidet: Und so wird er zum Symbole der ersten Stufe dieses plastischen Erlösungswerkes. In der That soll die bildhauerische Darstellung des Menschen damit angefangen haben, dass man an den primitiven Götterbildern, die Stein- oder Holzpfeiler waren, den edelsten Theil, das Haupt bildnerisch ausgestaltete.

Der nächste Schritt wäre dann, die Idee des eingekerkerten Lebens zum Motiv einer Handlung zu machen: das Bild eines starken Mannes der in seiner Bewegung gehemmt ist, eines Gefesselten der gegen äußere Gewalt ankämpft. Dieß Wirklichkeitsbild hat der Künstler mit jenem phantastisch-symbolischen eng verknüpft: der Pfahl an den der Gefangene gebunden, ist jener Terminus. Dieß wäre der Beginn der aufsteigenden Bewegung von Gebundenheit zu Freiheit in den Statuen des Sepolcro.

In diesen Anfängen erscheint die Statue mit der Quadratur eng verkettet, in Nischen, an Pilastern, und dadurch isoliert; es sind namenlose Wesen von typischem Charakter, die Actionsmotive liegen im Bereich körperlicher Kraft, freilich gehemmter. Es folgen über dem Kranzgesims, in abnehmender Zahl aber in zunehmenden Dimensionen, frei sitzende Gestalten, ohne Einrahmung und Anlehnung, historische Persönlichkeiten, aber von höchster geistiger Bedeutung. Je zwei

benachbarte sind sogar durch gewisse Wendungen und Gesten zu lockeren Gruppen verbunden. An die Stelle körperlichen Ringens tritt die Mimik der Seelensprache. Der Process schließt ab in der freien, runden Gruppe über dem Sarcophag der Plattform. Es sind Wesen der übersinnlichen Welt, gruppiert um die sterbliche Hülle des Verewigten, der aber bei der Schöpfung des Planes noch lebt, ja dessen mächtige Individualität die Seele des Werks ist. Götter im ersten, Engel im zweiten Entwurf, Wesen also, jenseits der Schranken des Raumes, in dem sie blos durch ihren Willen in freiem Fluge walten. Die Handlung knüpft an die Realität der Exequien an, geschieht aber im Land der Phantasie. Über allen (im zweiten Entwurf) die Madonna, die Königin des christlichen Himmels, schwebend über dem zur letzten Ruhe gebetteten, wie ein Traum seines ewigen Schlafs.

Es fehlt nicht an verbindenden Elementen zwischen diesen scharf gesonderten Klassen: unten die Victorien, über die gefallenen Widersacher hinschreitend, aber mit den erhobenen Armen nach den Triumphator weisend; oben die jene thronenden Figuren sondernden telamonischen Kindergestalten.

Ein solches Werk muste auf die Plastik Michelangelos tiefgreifenden Einfluss haben. Die Aufgabe, wesentlich gleichartige Figuren von einfachem Inhalt in großer Zahl herzustellen, führte auf ein System der Erfindung, auf eine Methodik wirkungsvoller Attitüden, nach dem Gesichtspunkt geordneten Wechsels. Der Contrapost und dessen Varianten als Regel der Erfindung tritt in den Vordergrund seines bildnerischen Schaffens, und mit ihm die Bildung des Körpers in sehr schlanken Verhältnissen bei stark muskulöser Entwickelung, als Bedingung jener kühn erfundenen Bewegungen.

Das Zerwürfnis.

Der gewaltige Plan ist nie verwirklicht worden. Dieß stolze Schiff, das unter den günstigsten Winden vom Stapel lief, sollte, kaum auf hoher See, scheitern. —

Nachdem Michelangelo einen Entwurf gefunden der des Papstes Beifall gewann, und den Kontrakt abgeschlossen hatte, begab er sich, mit tausend Ducaten zu seiner Verfügung, nach Carrara wo er acht Monate verweilte, um das Marmormaterial zu beschaffen.

Auf die Resultate dieser acht Monate werfen zwei Kontrakte einiges

Licht. Am 12. November hat er eine Gesellschaft von Schiffspatronen der Lavagna beauftragt, bis zum 20. sich an der Rhede von Avenza bereitzuhalten, um 34 Carrate, oder Fuhren (zu 25 Centner) Marmor nach Rom zu verschiffen, darunter zwei Figuren von 15 Carrate.

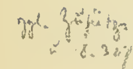
Einen Monat später, am 12. December, folgt ein Kontrakt mit Guido di Biagio und Matteo Cuccarello für eine Lieferung von 60 Carrate Marmor; dazu gehörten vier große Figuren. Diese Blöcke sollen nach den von ihm gegebenen Maßen zugehauen werden (*bozzate*), die er ihnen im Januar in Florenz geben will. Ein Theil dieser Marmore, darunter die zwei skizzierten Figuren, ist nun Ende Januar 1505 in Rom angekommen, ein anderer erst viel später, im Juli 1508. Die Blöcke lagerten meist auf dem Petersplatze.

Im Januar 1505 ist er nach Rom zurückgekehrt; am 10. noch in Florenz, sah er am 14. bereits den ebenentdeckten Laokoon — eine merkwürdige Conjunctur und Begrüßung —; am Ende des Monats erwartet er nach einem Brief an den Vater mit Ungeduld seinen Marmor, der durch widrige Winde und Hochwasser des Tiber (der die ausgeladenen Blöcke überflutet hatte) aufgehalten war. Deshalb habe er seine Arbeit noch nicht beginnen können. Auch verlangt er die Sendung gewisser von ihm dort eingepackter Zeichnungen durch den Vetturin, sie seien sehr wichtig. Er hatte inzwischen ein Atelier eingerichtet, in einem Hause das ihm der Papst gegeben, *dietro a Santa Catarina* (Mil. 493), aus Florenz Gehülfen (*garzoni*, *scarpellini*) gerufen, Betten für sie eingerichtet. Er nennt sie auch *omini di quadro*, d. h. Architekturarbeiter, nicht Statuarier. Diese mögen damals die Marmorwand und die Ornamenttheile begonnen haben. Wenn er die Arbeit im Februar eröffnet hat, so ergeben sich bis zur Osterwoche zwei Monate für die geregelte Ausführung, und mit den acht Monaten in Carrara und der vorhergegangenen Ausarbeitung des Plans in Rom, mindestens ein Jahr für die Beschäftigung mit dem Denkmal nach dem ersten Entwurf.

Dieß ist etwas wenig für ein Werk von vierzig mehr als lebensgroßen Statuen. Gleichwol muss dieß Ganze, nicht nur in Plan und Anordnung, in Stoffen und Motiven der Figuren, sondern auch in den Maßen genau festgestellt gewesen sein. Dieß war die Voraussetzung für die Wahl und Skizzierung der Blöcke, und für die in Rom sofort begonnene Quadratur. Das Denkmal war in seinem Kopfe fix und fertig.

Die Arbeit war im ersten Angriff, aber in vollem Zuge; neue Marmorlasten waren von Carrara *a ripa* angekommen; da bemerkt er seltsame Dinge die er erst nicht versteht; plötzlich thut sich ein Abgrund vor ihm auf: der Papst will von dem Denkmal nichts mehr wissen (wir folgen seiner eigenen Darstellung). Gesagt hat er ihm nichts, auch nichts sagen lassen. Aber als er am Sabato santo (11. April), am Vorabend des höchsten Festes der Christenheit, kommt Geld zu holen zur Bezahlung seiner Schiffer (er pflegte es nach Bedürfnis direkt zu erhalten), wird er auf den Montag wieder bestellt, dann aber nicht vorgelassen, und so am Dienstag, fünfmal hintereinander. Am Freitag ist der Bischof von Lucca zugegen, der den *palafreniere* fragt, ob er diesen Mann auch kenne? (Der junge Kardinal Galeotto Franciotti, ein Schwestersohn Julius II, kannte ihn als beliebt bei seinem Onkel[1].) Jener antwortet: ich kenne ihn recht wol, aber ich habe Auftrag so zu handeln. Jetzt erinnert er sich eines Worts das er an jenem Samstag aus des Papstes Munde gehört, er sagte in Gegenwart des Ceremonienmeisters zu einem Juwelier: ‘er wolle keinen Bajock weiter ausgeben für große wie kleine Steine.’ Die Abweisung erschien ihm nun als unerhörte, völlig unverdiente Beschimpfung: er war aus des Papstes Haus von einem Bedienten hinausgeworfen worden (*cacciato di camera*, *mandato fuora da un palafreniere*; — *cacciato dalla sua faccia come un triste*).

Wenn es weiter nichts gewesen wäre, so konnte die Sache doch sehr harmlos sein. Ein Papst kann nicht jeden Tag zu sprechen sein, besonders wenn er mitten in den aufregendsten Verhandlungen hoher Politik steckt. Sein Künstler wollte Geld; aber er selbst brauchte Geld. Dringend war die Angelegenheit nicht; er hat die 150—200 Ducaten aus der Bank des Jacopo Galli entnehmen können. Wenn Fürsten Gnaden nicht gewähren können oder wollen, pflegen sie sich in Schweigen zu hüllen. Fünfmaliges Wiederkommen in einer Woche hätte auch einen phlegmatischeren als den alten Rovere reizen können. *Gli detti fastidio*, Ich wurde ihm lästig, schreibt er selbst. Was bekamen Gesandte großer Staaten damals von ihm zu hören. Donnern und Schelten war etwas Gewöhnliches[2]. Sein Vorgehen, an sich unklug und ungeziemend, war aber das verfehlteste das man Julius II gegenüber anwenden konnte.



[1] Er starb schon 1508 und ward in der Kapelle Sixtus IV begraben.

[2] Havia fulminato e usà stranie parole. MARIN SANUDO 1504, p. 114. 117.

Der Papst wich immer aus wo man ihn drängte, und war entgegenkommend, wenn man sich selten machte. Das wusten die feinen Venezianer wol[1].

Hier nun begegnen wir einer jener jähen Entschließungen die mehrmals, in kritischen Zeitläuften, in Michelangelos Leben vorkommen; z. B. vor der Vertreibung der Medici (1494) und bei der Belagerung von Florenz. Der Entschluss zur Flucht wird gefasst und ausgeführt, ehe er direkt oder indirekt des Papstes wirkliche Absichten zu ermitteln versucht hat. Dieser alte Mann hatte ihm bisher unbegrenztes Vertrauen und persönliches Wolwollen gezeigt. Auch auf erwiesene Verkennung und Unrecht hätte er dem leidenschaftlichen Herrn anders antworten können als dem ersten besten. Aber die Vorstellung, die ihm theure, mit Nachdruck in Betrieb gesetzte Arbeit verlieren zu müssen, das war ein betäubender psychischer Stoß, eine jener Erschütterungen, wo schon bloser Verdacht leicht Gewisheit wird.

Nach seiner eigenen Versicherung trieb ihn nicht blos gekränktes Ehrgefühl. Es war ein pathologisches Angstgefühl, wie Verfolgungswahn. Er ist überzeugt, wenn er bleibe, 'werde sein Grab eher gemacht sein als das des Papstes'. Das sei, schreibt er Julian von San Gallo, der wahre Grund der Flucht gewesen. Wirklich hat er noch später, Soderinis Zureden gegenüber, diese Vorstellung festgehalten, wie aus dessen Entgegnung hervorgeht: es sei besser bei dem Papst zu sterben als bei dem Türken zu leben. Noch im fernen Florenz verfolgte ihn diese Angst (*quasi ascoso di paura*).

Aber er will nicht blos seine Person in Sicherheit bringen, er will einen Bruch für immer zur Thatsache machen. Es soll mit dem Papst und ihm, und mit dessen Denkmal zu Ende sein. Seine letzte Botschaft (die er einem Messer Agostino Scalco zu befördern giebt) an den Papst ist in schnöden Ausdrücken: 'wenn er ihn brauche, möge er ihn anderwärts suchen als in Rom'. Er schickt den Tischler Cosimo und einen Steinmetzen, die gerade im Hause beschäftigt sind, einen Juden zu rufen, ihm sein Hausgerät zu verkaufen; er löst das ganze eingerichtete Unternehmen auf. Er trägt Sorge seine Schiffe zu verbrennen. Und noch nach zwanzig Jahren erzählt er diese Details mit einer gewissen Genugthuung.

---

[1] Come ricevute vostre di 14. di non parlar più al papa in materia di lochi. Lauda tal deliberatione, perchè il papa è di natura che chi se li va apresso el fuze, e chi fuze si li monstra più amico. Ebenda V. p. 1031 (März 1504).

Der Papst war natürlich weit entfernt, einen Künstlerstreich so tragisch zu nehmen, wie er fürchtete. *Novimus talium hominum ingenia.* Es verstand sich von selbst, dass er den brauchbaren, ihm sympathischen jungen Mann nicht fahren lassen wollte. Er schickt ihm fünf Couriere (*cavallari*) nach. Aber der aufgeregte Bildhauer hat etwas der Art mit der bei solchen Zuständen nicht seltenen Listigkeit vorausgesehen; als sie ihn einholen, um zwei Uhr nachts, ist er schon über die Grenze, in Poggibonsi. Er bestimt sie, durch schreckliche Drohungen, von der Ausführung ihres Auftrags, ihn mitzubringen, abzustehen; ist aber dann so gefällig, ein vorwärts, aus Florenz, datiertes Autograph für sie aufzusetzen, zur Abwendung des Zorns, in dem er Seiner Heiligkeit (in etwas höflicheren Worten) den Standpunkt klarmacht. So lässt er Condivi erzählen.

Was ist hier vorgegangen? Was hat dem Papste in so kurzer Frist das mit Eifer ins Werk gesetzte Unternehmen verleidet? Die Biographen wissen, es sei ihm eingeredet worden, ein Grabmal bei Lebzeiten sei von böser Vorbedeutung. Das wäre in Italien wol eine bisher nicht beachtete Erfahrung gewesen. Eine Bestätigung läge in der testamentarischen Verfügung seiner Wiederaufnahme. *Ei si mutò di fantasia, cioè di farla in vita sua*, schrieb Michelangelo 1542 (Milan. 492). Das Motiv passt aber nicht zu dem Charakter Julius II, dem Furcht in jeder Gestalt fremd war. Immerhin wäre es ein seltsamer Anblick gewesen für den thatenfrohen Greis: seine eigene *bara* getragen von Uranos und Cybele. Er hat es in dem Testamente bescheidener gewünscht; sollte ihm dieß heidnische Mausoleum, bei ruhiger Erwägung, nicht recht passend erschienen sein in S. Peter und für S. Peters Nachfolger? Vergegenwärtigt man sich seine damalige Lage, so möchte man eher an finanzielle Schwierigkeiten denken. Eine Geldforderung war der Anstoß der Katastrophe. Er sparte für einen Schatz, ohne den seine großen Pläne Luftschlösser geblieben wären. *Il papa acumulava oro*, 7. Juli 1504. Im März 1506 sprach er laut von einem Zug gegen die Bentivoglio in Bologna und gegen Perugia[1]. Indes der Marmor war beschafft, und was das Geld betrifft, so hat der Künstler thatsächlich, wenigstens nach seiner späteren Versicherung (1542) bis zum Tode

---

[1] Il papa pretende tuor l'impresa contra Bologna, vid. contra sier Zuan Bentivoi. MARIN SANUDO 1506. 30. März.

Julius II von den für das Grabmal gezahlten Summen gelebt[1]. Zehntausend Ducaten hatte dieser im ersten Eifer dafür bestimt.

Aber hatte Julius II wirklich damals den Entschluss gefasst, die Ausführung seinen Erben zu überlassen? Nach dem an den Flüchtling geschriebenen Brief San Gallos (2. Mai 1506) erklärte er sich bereit die Summe zu deponieren und kontraktmäßig vorzugehen[2]. Die dauernde Unterbrechung erklärt sich aus der Abziehung Michelangelos durch die Deckenmalerei und des Papstes durch die Feldzüge. Ja es fehlt nicht an Andeutungen, dass eine Wiederaufnahme der Arbeit bei seinen Lebzeiten erwartet worden ist. In den förmlichen Berichten heißt es freilich anders: 'Nach dem Tode Julius II wollte Aginensis das Grabmal fortführen' (Milanesi p. 491), und: 'als er zu sterben kam, befahl er die Vollendung seines Grabmals' (Condivi). Aber nach Briefen aus der Zeit des Abschlusses der sistinischen Arbeiten scheint der Künstler eine neue Inangriffnahme sogar vorbereitet zu haben. Obwol der Papst sich bis zuletzt in Schweigen hüllt (a. a. O. 46; er scheint mit sich zu kämpfen), spricht Michelangelo von einer Verständigung (*aconcio*), man hat sogar die Bestellung des Steinmetzen Desiderio aus Settignano damit in Verbindung gebracht. (Jan. 1510, a. a. O. 27.)

Julis II war von eiserner Beharrlichkeit in seinen Unternehmungen: diese Hartnäckigkeit war die Hauptursache seiner erstaunlichen Erfolge. Widerstand und Hindernisse jeder Art waren nicht im Stande, ihn einen Augenblick zweifelhaft zu machen. Eher würde die Vermutung zu seinem Charakter stimmen, dass die Zudringlichkeit und dann die Desertion des Künstlers ihn erbittert habe. Sein Stolz vertrug es nicht, nun, nachdem sein Diener ihm das Denkmal vor die Füße geworfen, es wieder aufzuheben und aufs neue anzubieten, als dieser genötigt war andere Saiten aufzuziehen.

Michelangelos Erklärung der Katastrophe, wenigstens die er aussprach und seinem Getreuen diktierte, war freilich sehr einfach. Bramante war das böse Princip. Er hatte dem alten Papst jene Wahnidee eingeblasen. Seine Motive waren Neid und Furcht. Er neidete ihm den zu erwartenden Erfolg, der alle seine Kunstgenossen verdunkelt

---

[1] Stetti seco insino la morte, tenendo sempre casa aperta, senza parte e senza provisione, vivendo sempre de' denari della sepoltura: che non avevo altra entrata. MILANESI p. 491.

[2] Io ò inteso per una vostra .... come Sua Santità è per depositare e fare quanto fumo d' acordo. An San Gallo 2. Mai 1506.

haben würde (*tolto il vanto*), und fürchtete sein Urteil, denn Michelangelo durchschaute die zahlreichen Fehler (*molti errori*) des Architekten. Genusssüchtig und verschwenderisch wie er war, brauchte er viel Geld, lieferte übereilte Arbeit aus schlechtem Material und unsolid. 'Von allen meinen Zerwürfnissen mit Julius II war die Ursache der Neid Bramantes und Raphaels von Urbino; und dieser, fügt er mit bitterer Ironie hinzu, hatte guten Grund dazu, denn was er von Kunst besaß, hatte er von mir.' Die Person Raphaels muss freilich bei der Katastrophe von 1506 aus dem Spiel bleiben, denn er ist erst zwei Jahre später (September 1508) nach Rom gekommen, und von einem Einfluss Michelangelos auf seine Kunst könnte doch erst nach der Ausführung des ersten Hauptteils der Deckengemälde gesprochen werden, — wenn er nicht an den Schlachtcarton gedacht hat. Dennoch führt dieß auf die richtige Spur.

Es kommt auch später vor, in brieflichen Darstellungen solcher Erlebnisse, dass sich die Vorgänge in seiner Erinnerung zusammenziehen und transformieren. Die Aufregung des kritischen Moments hat das Gedächtnis der Vorgeschichte, der Exposition verschlungen. Dinge die sich allmählig entwickelt haben, beginnen erst, plötzlich, mit jenem kritischen Moment. An die Stelle complicierter, zum Theil sachlicher Ursächlichkeiten und Conflikte tritt der Pragmatismus einer einzelnen Intrigue, ein Komplot der von niederträchtiger Gesinnung beherschten Gegner. So ist er hier, völlig ahnungslos, im tiefen Frieden, in jenen Ostertagen überrascht worden; während doch ein Zerwürfnis schon längst bestand und die dumpfe Verstimmung erst bei jenem unbedeutenden Vorfall explodierte.

Das Datum der Flucht giebt uns einen unzweideutigen Wink. Es ist der Tag vor der feierlichen Grundsteinlegung der neuen Peterskirche. Dieß Ereignis, längst im Vordergrund aller römischen Projekte und Interessen stehend, berührt er mit keinem Wort. Hier lag die Quelle seines Grams.

Das Denkmal Julis II war bestimt für Alt-S. Peter, wo auch die Reste seines Oheims ruhten. Ansehnliche Papstgräber waren im Lauf des verflossenen Jarhunderts dort aufgestellt worden: nun fand sich kein passender Platz mehr. Wenigstens keiner für ein freistehendes Mausoleum von solchem Umfang. Dazu gehörte ein eigener überwölbter Raum, eine Kapelle wie die Sixtus IV, in der seit kurzem auch Pollajuolos Denkmal stand; oder eine Rotunde, wie die

zwei an der Südseite gelegenen Rotunden, in deren einem seine Pietà Aufnahme gefunden. Hier begegnen wir wieder jenen Plänen San Gallos. Der Platz der schon fundamentierten und einige Ellen hoch aufgemauerten Tribuna Rosselinis, hinter dem Chor, war wie vorausbestimt für eine prunkvolle fürstliche Grabkapelle. In der Cistercienser-Abtei Batalha erhob sich damals das prächtige Octogon Emanuels von Portugal hinter dem Ostchor; in Burgos errichtete der Condestabile von Castilien durch Simon von Cöln das gothische Achteck inmitten des Chorkapellen-Kranzes (seit 1482) und im Jahre 1503 (24. Januar) hatte Heinrich VII von England hinter der Confessor's Chapel der Westminster-Abtei die reiche Lady's Chapel gegründet. Durch einen merkwürdigen Zufall ist das Denkmal Heinrichs und Elisabeths fünfzehn Jahre später demselben Torrigiani zugefallen, der einst Michelangelos Nebenbuhler in der Schule Bertoldos gewesen war. Torrigiani vollendete es in demselben Jahre 1518, wo Michelangelo, von Leo X überredet, das Juliusdenkmal zurückstellte.

Nun aber geschah es dass, bei dieser neuerlichen Anrührung der alten Vaticanischen Basilica, der seit einem Menschenalter schlummernde Gedanke eines Neubaues wieder auflebte. Der alte Papst fing Feuer, und dieß Feuer wurde geschürt von einem Architekten der mehr als San Gallo geschaffen war, auf seine kühnen Ideen einzugehen. Die Peterskirche wurde der Erisapfel. Der langjährige treue Diener, seine rechte Hand, muste sich gefallen lassen, dem neuen Günstling zu weichen; Urbino schlug Florenz, trotz seiner verjährten Ansprüche. Die Verstimmung Julians, der bald darauf ebenfalls Rom verließ, übertrug sich auf den jüngeren Freund, denn auch für sein Werk muste dieser Neubau von tiefgehenden Folgen sein.

Auch Bramante hatte seinen Plan zunächst an die Tribuna Rosselinis geknüpft. Aber in der ihr zugedachten Bestimmung als Begräbniskapelle konnte er sie nicht gebrauchen. Nehmen wir die Confession S. Peters als festen Punkt, setzen wir sie, wie bei einem Centralbau selbstverständlich, in dessen Mitte, so fiel jene Tribuna nun, statt wie in der alten Basilica hinter den Chor, in die neue Kirche, als westliche der vier Exedren um die Kuppel. Aber an eine solche Stelle — wo jetzt die Cathedra steht — passte nicht das Mausoleum Michelangelos. Es stand Bramante im Wege; er muste suchen den Papst davon abzubringen. Zu statten kam ihm, dass der Neubau alle finanziellen Hülfsquellen in Anspruch nahm.

So eröffnet sich Michelangelo die Aussicht, auf diesen hehren Raum hinter der Apsis, wol den vornehmsten der in Rom für ein Denkmal gefunden werden konnte, verzichten zu müssen. Vielleicht hatte er seinen Entwurf von rechteckiger Form sogar diesem Raume angepasst. Sein Monument war nun obdachlos, es schwebte im Leeren. Die Errichtung einer passenden Kapelle im Neubau Bramantes lag in weiter Ferne; er wäre auf dessen guten Willen angewiesen gewesen.

Das war die Ursache der Erbitterung. Michelangelos angebliche Auslassungen über Bramante trafen die empfindliche Seite des in Rom viel angefeindeten *Maestro rovinante*: er war ihm ein unbequemer Beobachter[1]. — Die Grundsteinlegung von Neu S. Peter, am Sonnabend in albis, war die Besiegelung des Triumphs Bramantes und der Niederlage der Florentiner; er hat sie in Rom nicht erleben wollen.

Der sechsundsechzigjährige San Gallo scheint es ruhiger hingenommen zu haben. Er hat mit dem Papst die veränderte Lage Michelangelos beraten; er war es der vorschlug ihn zu begütigen und zu beschäftigen durch ein anderes, ebenso großartiges Unternehmen.

Das muss Bramante freilich sehr ungelegen gekommen sein. Der dem Papst so werte Künstler würde nun an Rom und den Hof aufs neue gefesselt worden sein. Er sucht jenem einzureden, dass Michelangelo weder gewillt noch befähigt sein könne, die ihm zugedachte Malerei zu übernehmen, über seine Abneigung konnte ja kein Zweifel sein. Noch einmal tritt San Gallo für ihn ein und verspricht, ihn aus Florenz zurückzubringen.

Bald darauf war Raphael auf der römischen Bühne erschienen und machte sich in den Stanzen zum dankbaren Verkündiger Bramantischer Ideen. Herman Grimm hat in dem Mauerhalbrund im Grunde der Disputa die Tribuna Rosselinis wiederkannt. Die Deutung dieses Symbols ist aber in verschiedener Weise möglich. Eins schließt das andere nicht aus. Die einen mochten darin eine Anspielung finden auf den großen Moment wo Julius II den Plan seines Vorgängers Nicolaus V wieder aufnahm; man konnte aber auch an die Vereitelung der Pläne San Gallos und Michelangelos erinnert werden. Zu der Zeit als Raphael die Disputa enthüllte, würde vielleicht an Stelle dieser niedern Mauer, wenn

---

[1] M. si dolse di Bramante e disse al papa senza havergli rispetto molti difetti e della vita e delle opere sue d'architettura. Vasari, XII, 191.

nicht die Störung durch Bramante dazwischen gefahren wäre, der Bau San Gallos sich erhoben haben, der seines Freundes Meisterwerk aufzunehmen bestimt war. —

Der Zorn ist ein schlechter Berater. Er brachte auch Michelangelo eitel Schaden und Reue. Es war vorauszusehen, dass er im Streit mit Julius II den kürzeren ziehen werde. Die florentiner Regierung ging damals mit der päpstlichen Politik, auch sie glaubte sich von Venedig bedroht; sie hatte alle Ursache ihm gefällig zu sein. Michelangelo wehrte sich wie er konnte: er wiederholte beständig was er in jener Fluchtnacht in den Vatican hatte melden lassen; erklärte sich aber schon am 2. Mai brieflich an San Gallo bereit das Werk wiederaufzunehmen, wenn er nur nicht nach Rom zurückbrauche. Es lasse sich besser und auch billiger in Florenz ausführen. Aufs neue bedrängt, fast verzweifelt soll er wieder Fluchtgedanken gefasst haben, dießmal nach Constantinopel. Der Gonfaloniere beruhigt ihn.

So muste er sich entschließen, nach Bologna zu kommen und um Verzeihung bitten, er sagt, den Strick um den Hals. Aber von dem Denkmal war nun vor der Hand keine Rede mehr. Es hat diesen Stoß nie verwunden.

Denn die in jenen ersten Jahren mit glühender Begeisterung geschaffene Grundlage und Organisation war dahin; er muste von vorn anfangen: *ond' io ebbi a rifare un altra volta. Andò male tutto l'ordine ch'io avevo fatto per simil opera.* Das herbeigeschaffte Marmormaterial war allen Zufällen preisgegeben. Er sagt, diese *disordine* habe ihm dreihundert Ducaten gekostet. Die schon eingeübten Gehülfen zerstreuten sich. Was aus den Skizzen und Modellen geworden ist, die er schwerlich mit aufs Pferd genommen hat, wird nicht gesagt. Wenn auch das Denkmal in der Folge unter günstiger Constellation wieder aufgenommen werden konnte: Dank jenem unbesonnenen Entschluss konnte die Arbeit nun nicht mehr eine Fortsetzung sein auf fester Grundlage, es wurde fast ein neues Werk, freilich ohne den vollen Reiz des Neuen, ohne das in acht Jahren erkaltete Feuer der ersten Liebe.

Die Statue von Bologna.

Auch wer geneigt war sich in jenes Heer von meist unpersönlichen Symbolen mit andächtiger Gründlichkeit zu versenken, muste doch um so lebhafter die Sehnsucht empfinden, nun auch die lebendig persönliche Springfeder aller dieser außerordentlichen Eigenschaften und Thaten anzuschauen: die jene Versammlung vereinigende und beherschende Haupt- und Centralfigur des Papstes. Für eine Statue Julius II von Michelangelos Hand würde die Nachwelt gern ein Bataillon tiefsinniger Allegorien dahin geben. Selten sind die Bedingungen für eine große Porträtfigur zusammen getroffen wie hier: uneingeschränkter Verkehr, die Sympathie in manchen Zügen verwandter Geister, fast Liebe:

A ti son dato come i raggi al sole.

Für jeden andern Künstler hätte es gewis nichts dringenderes gegeben als diesen Mann, solange es noch Zeit war, nach dem Leben zu modellieren. Und man weiß jetzt[1], dass Michelangelo gleich im ersten Anlauf des Jahres 1505 eine Figur des Papstes entworfen hatte und sogar den Block nach den von ihm gegebenen Maßen damals durch seinen Marmorlieferanten Matteo Cuccarello in Carrara hat bozzieren lassen, und dass dieser Marmor im Juli 1508 in Rom eingetroffen ist. Zwar ist von da ab bis zum späten Abschluss des Denkmals von einer solchen Figur (*figura de la Santità di Nostro Signore*) keine Spur zu entdecken, außer in einem Hinweis auf seine Abneigung sie auszuführen[2]. Was zuletzt aufgestellt wurde, hat mit diesen ersten Entwürfen keinen Zusammenhang. Was mag aus jenem Block edelsten Marmors geworden sein? — Nicht einmal eine Zeichnung des Papstes von Michelangelo ist jemals zum Vorschein gekommen, außer in jener kleinen Skizze der Einsenkungsgruppe[3].

Nun aber wollte die Laune des Schicksals, dass Michelangelo zu

---

[1] Dank der für diese Studien so wichtigen Veröffentlichung der uns ungebürlich lange vorenthaltenen Briefe an Michelangelo, durch Carl Frey, S. 5.

[2] Im Briefe Fattuccis vom 14. Oktober 1525 (bei Frey S. 261).

[3] Im Britischen Museum befindet sich eine aus der Malcolmsammlung stammende kleine Zeichnung, in der ein englischer Kenner und ihm nach ein deutscher Kunstgelehrter den Julius Michelangelos vermutet haben. Sie hat von dem Zeichnungstil Michelangelos zu jeder Zeit und vom Charakter Julius II keine Spur. Ein langes mageres scharfes Greisenprofil, mit müdem Blick und altersschwacher Haltung, das etwa zu Paul III passen würde.

eben der Zeit als er diese Figur, wie sie auch ausgesehen haben mag, im Kopfe trug, und in Carrara der Block für sie zurechtgemacht wurde, eine Colossalstatue des Papstes auf dessen Befehl wirklich ausgeführt und aufgestellt hat, am 21. Februar 1508. Es war die sechs bis sieben Ellen hohe Bronzefigur über dem Portal von S. Petronio zu Bologna, ihn darstellend nach seinem ersten Erfolg, als Wiederhersteller der päpstlichen Gewalt und Geißel der Tyrannen.

Diese einzige wirkliche Porträtstatue Michelangelos muss ein Werk gewesen sein, in dem alle conventionellen und Würdebegriffe der Lebendigkeit und Charakteristik geopfert waren.

Versuchen wir uns, in Ermangelung jeder bildlichen Hilfe, wenigstens eine Ahnung von ihr zu verschaffen, aus den Erzählungen der Biographen.

Das Modell war fertig, der Papst wurde davor geführt. Die Geberde der Segenspendung scheint dem Künstler in der üblichen Form zu alltäglich gewesen zu sein. 'Ob diese Rechte Segen oder Fluch bedeute'? Der Fluch wäre Michelangelos Mimik gewis geläufiger gewesen; auch nach dem eben Erlebten allgemeinverständlich und im Hinblick auf die Ungewitter die sich bald zusammenziehen sollten, sogar prophetisch. Ein fluchender Papst über dem Kathedralenthor seiner getreuen Stadt: das wäre freilich neu gewesen. Dem Alten selbst schien es etwas formlos. Michelangelo parierte den Einwand durch eine Milderung der Fluchidee, die auf den Eroberer berechnet war: Sie bedräut, heiliger Vater, dieß Volk, wenn es nicht weise ist.

Bei dem fertigen Modell scheint doch noch die Frage offen geblieben zu sein, was die linke Hand machen solle; sollte sie etwa ein Buch bekommen? Der Papst, den angeschlagenen Ton fortsetzend, soll eingedenk der Situation gerufen haben: Ach was, ein Schwert, ich verstehe nichts von Gelehrsamkeit (*lettere*). Er betrachtete sich als das Schwert Italiens. Der Akt des linken Arms war also noch nicht festgestellt: denn ein Schwert fasst man doch anders als ein Buch — wenn man es nicht Jemandem an den Kopf werfen will.

Meister Bernardino, *maestro d' artiglieria* der Signorie von Florenz, hatte den Guss gemacht, er mislang zuerst, ein Misgeschick das ihn an jene hässliche Verhöhnung Leonardos hätte erinnern können, zwei Jahre vorher, wegen des (unverschuldeten) Mislingens seiner Sforzastatue.

Die Stücke des später von den Bentivogli herabgeworfenen Colossen kaufte Alfons von Ferrara, der leidenschaftliche Artillerist, für seine Stückgießerei. Es war derselbe Alfons, dem Julius II, obwol jener sein

Gonfalonier war, das Leben so sauer gemacht hatte. So sollte auch der bronzene Julius noch kriegerischen Zwecken dienen (wie Ziskas Haut). Die Kanone hieß *La Giulia.* Nicht schön ist, dass dieser Verehrer der Künste in seiner Weise nicht wenigstens den Kopf aufgehoben hat, zu einer Zeit wo seine fürstlichen Vettern die Häupter entarteter römischer Caesaren mit schwerem Gold erwarben und an passenden und unpassenden Orten als Zieraten aufrichteten.

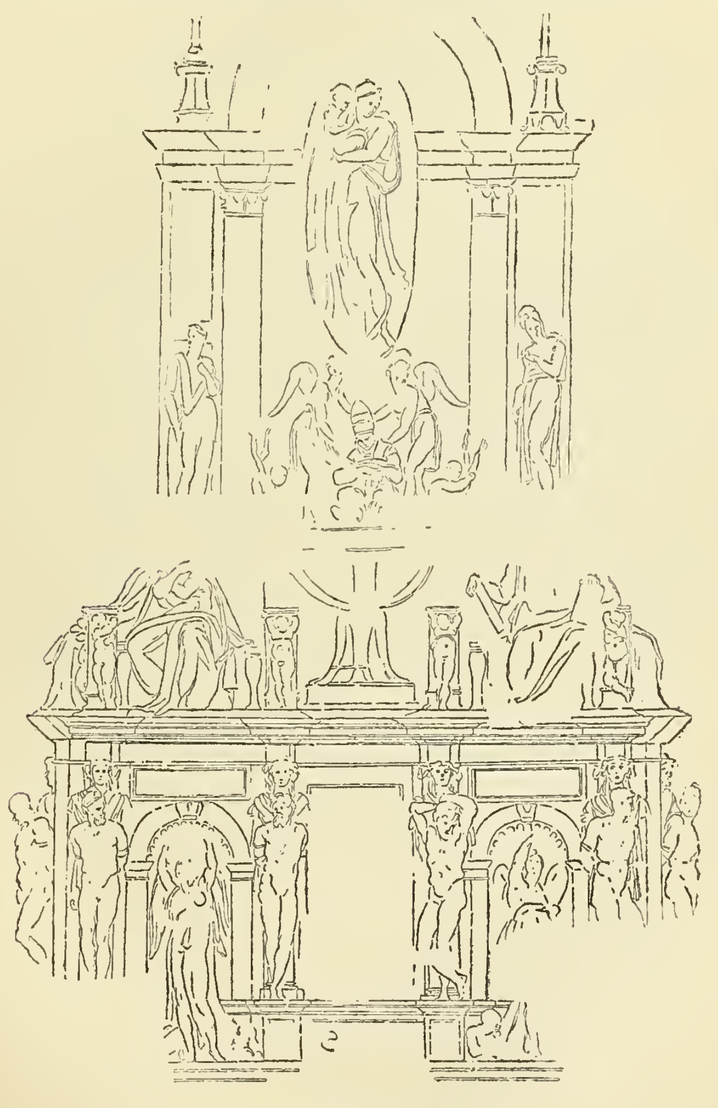
Wenn nun aber jetzt oder später ein kluger Mann aufgestanden wäre, ein feiner Monsignore, und hätte gefragt: Wozu immer weiter schweifen? Was suchet Ihr den Lebendigen unter den Todten? so wäre die Denkmalsfrage damals zu erledigen gewesen. Die Statue war zerstört, aber sie konnte leicht nach einem der großen oder kleinen Modelle in Rom wiederholt werden. Sie wäre als päpstliche Grabfigur freilich eine Neuerung gewesen, doch nicht ganz ohne Antecedentien. Erst kürzlich hatte Pollajuolo in seinem Innocenz VIII das Beispiel einer thronenden, segnenden Papstfigur gegeben.

Warum, hätte jener Monsignore, als es sich um Wiederaufnahme des Denkmals handelte, sagen können, warum den geborenen Herscher, dessen Gleichen St. Peters Stuhl sobald nicht wieder besteigen wird, warum den Mann der so lebendig war, dass er noch Stoff zu mehreren Leben zu besitzen schien, in einem Alter wo die meisten lebendig todt sind, und vor dessen Bilde man sich noch fürchtet, wie dazumal als er im Vatican donnerte, warum wollt ihr ihn als Leiche zwischen todte Symbole setzen, die ein einziger Blick und Armwurf von ihm überflüssig machen würde?

Dass es nicht geschehen ist, war ein seltsamer, großer, doch nicht unbegreiflicher Irrtum. Denn wir kennen Michelangelos Abneigung gegen Bildnisse; und dann, für die bald eintretende Entfremdung von dem Denkmal und dessen Gegenstand war diese Figur freilich zu lebendig.

Und doch hatte er später, als die Erben sich mit allem was ihm beliebte zufrieden erklären wollten, in den Denkmalen der Herzoge auf neue und unübertrefflich schöne Weise das Problem gelöst, eine thronende Bildnisstatue mit symbolischen Nebenfiguren zu gruppieren. Und zu der Zeit, wo das Monument in S. Pietro in Vincoli ausgeführt wurde, war auch schon die Übertragung dieser Form auf ein Papstgrab im Werk, in Guglielmo della Portas Grabmal Paul III. Vereinfacht und auf eine Seite reduciert, ward es das erste Papstmonument im neuen S. Peter, und ein Vorbild für die Folgezeit.

Unter einem besseren Gestirn also hätte die 'Tragödie des Grabmals' einen so raschen wie erfreulichen Schluss bekommen können. Sie würde dann zu der nach Aristoteles' Poetik besten unter seinen vier Klassen der Tragödie gehören: derer die nach drohendem Unheil mit einer glücklichen Peripetie und Erkennung endigen. Und aus unserer vielaktigen Tragödie wäre ein Einakter geworden, zum Trost des Lesers.



Skizze des Juliusdenkmals. 1513.

ZWEITES KAPITEL.

UNTER LEO X.

DER CONFLIKT.

Der Entwurf von 1513.

Julius II hatte sein Denkmal dem Künstler entrissen; er stellte es ihm zurück in seinem Testament. Er starb am 21. Februar, am 11. März wurde die Wahl des Kardinal Giovanni von Medici verkündigt, am 11. April Possess und Krönung im Lateran mit niegesehenem Pomp gefeiert. Am 6. Mai ward der neue Kontrakt mit den Testamentsvollstreckern unterzeichnet. Während alle Welt dem neuen florentinischen Pontifex zuströmte, blieb Michelangelo abseits stehen — ganz der römischen Gewohnheit entgegen; als ob die schwere Hand seines alten Herrn noch aus der Gruft sich ausstrecke, um ihn an dieß sein Monument zu fesseln.

Das Verhältnis des neuen Plans zu dem alten wird kaum noch ganz klar zu machen sein. Nach des Meisters brieflicher Äußerung wollten es die Erben größer haben, dazu stimt der höhere Preis: 16500 Scudi statt zehntausend (jedoch die 3500 von Julius II gezahlten einbegriffen); ebenso die neu hinzugekommenen Statuen der Plattform. Aber im Testament hatte er selbst den Wunsch eines 'bescheideneren Gedächtnisses' ausgedrückt; nach Condivi war der Plan verändert worden, weil den Erben der erste zu groß schien (*impresa troppo grande*); dazu würde die Beseitigung des Freibaues passen; jetzt sollte es sich mit der einen Schmalseite an die Wand lehnen.

Die Aufsicht führten die Kardinäle Leonardo Grosso della Rovere (Aginensis), eine Creatur Julius II, und Leonardo Pucci, den Leo X zum Kardinal von Santi Quattro erhob. Der dreiundzwanzigjährige Neffe, Herzog Francesco Maria hatte an andere Dinge zu denken. Aber die Herzogin Eleonore hat das römische Atelier einmal besucht, im April 1516.

Warum wurde der alte Plan nicht einfach wieder aufgenommen? Die Ursache lag wol nicht blos in den Wünschen der Kardinäle. Michelangelo hat immer bei neuer Aufnahme der Arbeit auch deren Plan verändert. Und in diesem Fall war die einfache Fortsetzung nach dem ersten Entwurf für ihn wol eine psychologische Unmöglichkeit. Er war selbst ein Anderer geworden. Eine Welt von Gestalten, im Jahre 1505 noch latent, hatte er zum Dasein entlassen. Überhaupt aber, wie jedes Lebewesen sein Maximum von Lebensdauer hat, so auch ein künstlerischer Impuls — auch er erkaltet und erlischt zuletzt; dann wäre die Weiterführung eine blos mechanische, der Meister zum Sclaven seiner Vergangenheit geworden.

Die erwähnte Hauptänderung war eine Rückkehr zum Üblichen. Dagegen erscheint die Höhenentfaltung gesteigert. An jeder Seite zwei 'Tabernakel' mit den Gruppen der Victorien, umschlossen von zwei Pilastern mit ihren Gefesselten, es heist Pilaster, nicht Hermen. An Stelle von Uranos und Cybele sind vier Engel mit der Leiche des Papstes beschäftigt. Ganz neu ist: die einfache *Stanzetta* dahinter hat sich in eine der Mauer angelehnte *Cappelletta* verwandelt, von zwei Säulen flankiert, 35 Palmen hoch, mit fünf neuen Statuen in seitlichen Nischen ausgestattet.

Deutlich ist die Absicht, das heidnische Wesen des ersten Entwurfs zurückzudrängen zu Gunsten des christlichen Elements. Unter dem hohen Blendbogen der Kapellenfront schwebt in einer Art Mandorla die heil. Jungfrau mit dem Kinde Jesus.

Der Reiz der Idee von 1505 war die verwegene Neuheit, das Erzeugnis eines außerordentlichen Moments, in dem auch zwei außerordentliche Männer sich begegneten und gleichsam durchdrangen. Der neue große Plan sieht aus wie ein Kritik jenes, ein Einlenken in das Verständliche, dem kirchlichen Empfinden angemessene.

Doch auch künstlerisch betrachtet scheint die Conception bedeutender. Die drei Klassen plastischer Gebilde treten voller, ebenmäßiger hervor. Um die perspectivische Verkleinerung auszugleichen, wachsen die Größenverhältnisse. Die Statuen des Vierecks (*quadro*) sind etwas (einen Palm) über Lebensgröße, die sitzenden Freifiguren, nunmehr sechs, der Plattform haben fast doppelte Lebensgröße, ebenso jene Engel; sie werden von denen der Kapelle noch überragt.

Das merkwürdigste in dem neuen Plan ist die Gruppe über dem Sarcophag. Von der hier geplanten Beisetzung des Verstorbenen durch

höhere Intervention hat man erst durch die neuerdings aufgetauchte Zeichnung eine Anschauung gewonnen[1]. Eine solche Idee hätte bei Lebzeiten des Papstes nicht aufkommen können. Denn sieht es nicht aus wie das Nachzittern jener erschütternden Scene der Beisetzung im Geiste der Zeugen, wie eine phantastische Steigerung ins Wunderbare des Augenblicks, wo die mächtige Gestalt dem Auge der Lebenden, der Welt des Lichts für immer entschwand. Aber dieser Nachklang der Exequien ist der Zeitlichkeit entrückt; denn es sind himlische Wesen, die, auf den hohen Sarcophag herabgeschwebt, die tiarabekrönte Leiche in ihn versenken, eigentlich schwebend halten (*che 'l tengono sospeso*). Freilich, statt, in fromm poetischem Sinne, die Seele heimzuholen, haben sie blos ihre Hülle der Nacht und Verwesung zu übergeben. Eine etwas finstere Transformation der antiken Apotheose: aber ein seltsamer Anklang an das offene Grab des Heilands, dessen Stellvertreter er gewesen sein sollte. Die Ähnlichkeit mit dem Ölgemälde der Grabtragung Christi in der National Gallery ist längst bemerkt worden.

Auch die Legende hat zuweilen Geister zur Ablösung sterblicher Todtengräber bei solchen letzten Ehrungen berufen. So in jener wunderlichen Geschichte, die durch das Gemälde des Theotokopuli in Toledo berühmt geworden ist, wo bei den Exequien des Grafen Orgaz die heil. Augustin und Stephanus inmitten der erstarrten Trauerversammlung des Ordenskapitels erscheinen und den vom Plattenpanzer umschlossenen todten Ritter in ihre Arme nehmen.

Dieser außerordentliche Vorgang ist also verlegt in die Mitte der Plattform und vor die Kapelle im Hintergrund. Unter dem hohen Bogen der Kapelle wird man sich den Altar zu denken haben, der unmöglich vor dem Grabhaus mit seinen Victorien und Gefangenen stehen konnte. Das Denkmal muste den Raum dem es bestimt war, beherschen, ja ausfüllen. Wie aber soll man sich diesen Raum vorstellen? Als Rotunde gewis nicht; als den Arm eines Querschiffs? oder als Kopfende eines Seitenschiffs? Aber das lag bei den damaligen Zuständen der Peterskirche in nebelhafter Ferne.

Wiederaufnahme der Arbeit.

Nie im Lauf dieser langen Geschichte waren die Aussichten des Denkmals wieder so günstig wie in den ersten Jahren Leo X und in

---

[1] A. Schmarsow im Jahrbuch d. kön. preuß. Kunstsammlungen V. 1884 S. 63 ff.

den letzten vor der Erhebung Clemens VII. Michelangelo hatte es mit Eifer wieder aufgenommen, und damals auch an den weltberühmten Statuen gearbeitet die uns das Ausbleiben der übrigen so schmerzlich machen.

Er war vor allem frei, er kehrte zu dem lange entbehrten Meißel zurück, seine Darstellungskraft hatte neuen Zug bekommen; die geistlichen Herrn die die Sache in der Hand hatten, zeigten lebhaftes Interesse und Bereitwilligkeit zu jedem Entgegenkommen.

Die Zeit die er nach eigener Berechnung zur Vollendung gebraucht hätte, hat ihm damals so ziemlich zur Verfügung gestanden.

Nach dem Brief vom 2. Mai 1506 aus Florenz getraute er sich, das Denkmal nach dem ersten Plan in fünf Jahren in S. Peter aufgemauert zu übergeben, *cosa bella*, setzt er hinzu, deren gleichen es nicht in der Welt geben werde. 1513 waren nun sieben Jahre für den erweiterten Plan angesetzt worden. Was aber die angeblichen Störungen von oben herab betrifft, so ist sicher, dass Leo X sich zunächst gar nicht um ihn bekümmert hat. Erst im Lauf des Winters 1516/17 hat er ihn gerufen und förmlich für seinen Dienst in Anspruch genommen. Das ergiebt gut 3½ Jahre. Dann folgen freilich unruhige Zeiten, doch mit einer Pause von ¾ Jahren zwischen der Entbindung von der S. Lorenzofassade und der Aufnahme der Sacristei. Aber seit dem Sommer 1521 wurde auch dieses Unternehmen suspendiert; unter Hadrian VI († 4. Septbr. 1523) war er wieder Herr seiner Zeit bis zur Erhebung des zweiten Medicäers, — zwei volle Jahre. So kommen sechs Jahre heraus. Die Gelder sind während dieser Zeit reichlich geflossen. Es kann kein Zweifel sein, er hätte das Denkmal nahezu vollenden können.

Was ist nun damals geschehen? Leider sind die Nachrichten sehr fragmentarisch. Gewis scheint, dass er sich anfangs mit Ernst in die Arbeit geworfen hat. Er verlegte seine Werkstatt nach einem Hause am Macello de' Corvi nahe bei S. Maria di Loreto, in der Rione di Trevi. Dieß Haus sollte er nach Vollendung des Denkmals als Eigentum erhalten. Hierher wird er die Blöcke und Skizzen geschafft haben, die er von den tausenden Ducaten Julius II bestellt und bekommen hatte und die bisher auf dem Petersplatze lagen, außer einigen die *a ripa* geblieben waren (Milan. 426). Er sagt zwar, sie wurden mir alle geplündert (*saccheggiati*, 492); außer vielen kleineren waren zwei freilich sehr große, fünfzig Ducaten wert, diese von Agostino Chigi entführt worden. Zwei andere waren bozziert von Carrara gekommen. Dazu kam

die stattliche Nachsendung aus Carrara im Juli 1508. Mit diesem Material muss er nun gearbeitet haben, denn bis 1516 ist er nicht wieder nach Carrara gekommen. Condivi sagt, dass er auch viele Marmore aus Florenz geholt habe; es werden carrarische sein, die dort Station gemacht hatten.

In dem letzten Briefe aus dem Jahre 1513, vom 30. Juli (a. a. O. 109) sagt er, er könne im September nicht nach Florenz kommen, ‘denn ich bin in einer Weise in Anspruch genommen, dass ich auch keine Zeit zum Essen habe’. Sie sollen ihn also nicht drängen, ‘denn es ist nicht gut einem Pferd die Sporen geben, das rennt was es kann und mehr als es kann’. Im ersten Jahre Leos traf ihn Luca Signorelli bei einem Bettelbesuch beschäftigt mit einer Marmorfigur, ‘aufrecht stehend, vier Ellen hoch, die Arme nach hinten’ (a. a. O. 391), vielleicht der unvollendete Sclave im Louvre. Wir vermuteten, dass die Marmore für beide Gefesselte schon in Carrara skizziert wurden. Im Sommer 1514, als er zum Feste S. Johannis nach Florenz gereist war, sind mehrere Meister und Gehilfen im Atelier beschäftigt, darunter vielleicht einer für bildhauerische Arbeit; die andern waren *squadratori*. Silvio Falcone fragt (19. August) bei ihm an, ob Meister Antonio (von Pontassieve) die bewuste Figur vornehmen (*rizzare*) solle.

Zwar wird die damalige Entstehung des Mose nirgends bezeugt, seine Erwähnung ist nicht sicher. Diese gröste Gestalt der alttestamentlichen Ökonomie fehlte im hebräischen Pantheon der Sistina (selbst in der ‘Ehernen Schlange’ vermisst man ihn), ohne Zweifel weil er für das Grabmal reserviert war. Auch ihn wird er damals in Angriff genommen haben. Denn nur diese drei Meisterwerke waren später zur Aufnahme in das Denkmal bereit. Nach den Jahren seiner Abwesenheit in Florenz und Carrara (1518—32) ist er nicht mehr zu so gesammelter bildhauerischer Arbeit gekommen; auch ihr Stil passt nicht in diese späte Zeit.

Sicher ist die *Opera di quadro*, wie sie später für das Untergeschoss des Denkmals in S. Pietro in Vincoli benutzt wurde, damals hergestellt worden. Nach der Formensprache kann sie nur in diese Zeit fallen, denn nachher, als er selbst als Architekt aufgetreten war, hätte er sie gewis in seinem eignen, aus der laurenzianischen Bibliothek bekannten Stil ausführen lassen. Man wird hier an jenen Bernardino von Settignano denken können; er hatte nach Silvios Briefe eine Marmorleiste (*cimasa*) in Arbeit. Er sagt selbst in dem Brief von 1542 (a. a. O. 491) ‘Ich ließ

den Theil arbeiten der in S. Pietro in Vincola aufgemauert ist, und machte die Figuren die ich im Hause habe'. Das waren aber der Mose und die Gefangenen. Auf sie bezieht sich auch die Äußerung vom Jahre 1525: Das Grabmal ist halb fertig (*mezza fatta*); von den sechs Figuren des Kontrakts sind vier gemacht, die du in Rom gesehen hast' (a. a. O. 444).

Doch sind auch diese Figuren in jenen Jahren noch keineswegs zu präsentabler Ausführung gebracht worden. Denn als ihn im Jahre 1518 die Erben bedrängen, hat er nicht eine fertige Statue vorzuweisen. Es ist offenbar, dass die eine, so er damals in Aussicht stellte und die zu sehen der Cardinal Vincoli Sehnsucht trägt, erst in Florenz gemacht werden sollte. Warum hätte er sonst Sebastian nicht beauftragt, ihm den Mose im Hause am Macel de' corvi zu zeigen?

Nun aber kommt im Sommer 1515 ein Stillstand. Und hier wo wieder Briefe vorliegen, fällt ein befremdliches Licht auf den Stand der Arbeit. Er hat in der letzten Zeit gar nicht mehr gearbeitet, schreibt er am 11. August, d. h. nicht gebildhauert, nur Modelle gemacht. Längst fehlt es ihm an Marmor (1. Septbr.). Die Modelle beziehen sich vielleicht nur auf die Bronzereliefs (*certe figure*), denn er kauft 20000 Pfund Kupfer. In der That hat er im folgenden Jahre dann in Carrara neue höchst umfangreiche Bestellungen für Statuenmarmor gemacht. Er gedenkt nun Hilfsarbeiter in Dienst zu nehmen.

Hiernach sollte man glauben, er stehe erst jetzt, nach zwei Jahren, in den Präliminarien der Arbeit. Denn Marmor beschaffen, Gehilfen gewinnen, Modelle anfertigen, das sind Geschäfte, womit der Bildhauer den Anfang macht.

Er besinnt sich wie weit er noch zurück sei, er habe zwei Jahre nötig, um mit den Erben *del pari* zu kommen, soviel Geld habe er erhalten (4200 Ducaten).

Man sieht, die Hauptbedingung des Gelingens des Vierzigstatuenwerks in sieben Jahren, die Organisation der Arbeit mit einem eingeschulten Stab von Arbeitern und großen Modellen, war im Jahre 1513 nicht erfüllt worden, obwol sie ohne Zweifel bei der Aufstellung des Kontrakts in Rechnung gezogen wurde. Warscheinlich hätte er 1515 den Gehilfen nicht mehr vorzulegen gehabt als sein kleines Holzmodell. Denn wenn er diese vierzig Statuen eigenhändig ausführen wollte, wie den David und die Pietà, so würden ja fast ebensoviel Jahre nötig gewesen sein. Hätte er aber leistungsfähige Bildhauer, wie jenen

Domenico Fancelli (lo Zara)[1] und Benedetto da Rovezzano, die ihm damals ihre Dienste anboten (Milan. p. 125 f) zur Anfertigung großer Modelle angeleitet und in ihrer Mitte arbeitend in die Marmorbehandlung nach seinem Sinn eingeübt: so konnte das Denkmal ohne Zweifel in diesen Jahren vollendet werden. Es wäre auch vor der Störung durch widrige Zufälle geschützt gewesen. Er hätte selbst neben andern, ihn zeitweilig in Anspruch nehmenden Sachen, die Weiterführung nicht zu unterbrechen brauchen. Er hätte sterben können und es würde zu Ende geführt worden sein.

Nun also, im Sommer 1515, kündigt er an, dass neue Bewegung in den Gang des Geschäfts kommen soll. Es kann nicht so fortgehen, will er nicht der Vergangenheit seine Zukunft opfern. Er verlangt am 16. Juni 1400 Ducaten aus seinem Depot im Spedalingo von S. Maria Nuova zu Florenz, weil er in diesem Sommer einen kräftigen Ansatz machen müsse, die Arbeit zu Ende zu bringen. Nach der nunmehrigen Ordnung des Betriebes hofft er, mittels umfassender Heranziehung von Hilfskräften, das Denkmal in 2—3 Jahren, statt in 4—5 wie er im Kontrakt ausgemacht, fertig zu stellen. 'So habe ich versprochen.' In diesen Juni 1515 fällt also die planmäßige Inangriffnahme des Entwurfs von 1513.

Woher kam dieser plötzliche Beschluss der Änderung des Tempos? Er hat es in demselben Briefe vom 16. Juni verraten. Er muss die Sache forcieren, 'weil ich glaube, danach in des Papstes Dienst zu kommen' (*perche stimo poi avere a essere a' servizj del papa*). Das klingt nicht wie Befürchtung (*afraid*, wie es Symonds I, 310 mehr als frei übersetzt).

Denn jetzt, als er endlich alle Segel ausgespannt hat für die hohe See, taucht ein Wölkchen auf am Horizont, ein Wölkchen das einen Umschlag des Windes verkündet, der sein Schiff völlig aus dem Kurs werfen wird. Wenige Wochen nach der Ankündigung jenes *sforzo grande* erhebt sich das Projekt der S. Lorenzofassade. Denn es ist nicht anzunehmen, wie Milanesi meinte (S. 115), dass dieß Projekt schon vor der Reise nach Florenz von Leo aufs Tapet gebracht worden sei.

Die Stunde war gekommen wo Michelangelo in die Dienste der Medici treten sollte.

---

[1] FANCELLI ist der Meister des Denkmals Ferdinands und Isabellas in Granada und ihres Sohnes Juan in Avila. S. Jahrbuch d. k. preuß. Kunstsammlungen 1891.

Verhältnis zu den Medici.

Wie kam es, dass Michelangelo zwei volle Jahre dem freigebigen Gönner aller Talente ferngeblieben war? Leo X bevorzugte überall seine Florentiner; lange Ferne vom Vaterland pflegt den Credit der Landsleute zu heben. Michelangelo war einst in seinem väterlichen Hause, wie der Papst selbst sagte, sozusagen mit ihm groß geworden; sie waren fast gleichalterig; er muste den Papst interessieren als der einstige, nun so hoch berühmte Liebling, — die Schöpfung seines Vaters. Man erfährt, dass ein Familiare und vertrauter Agent des Kardinal Medici, Domenico Buoninsegni, im April 1515 in eine freundschaftliche *compagnia* aufgenommen wird, deren Mitglied der damals in Florenz abwesende Michelangelo war; am 28. April lässt dieser einen Brief an ihn in den Palast des Kardinals adressieren. Dann hatte der Papst Weihnachten 1515 ihn und die Seinen zu Grafen des Lateranischen Palasts erhoben. Was Michelangelo betrifft, so wird man wol bei ihm Gesinnungen der Anhänglichkeit und Ergebenheit kaum voraussetzen dürfen. Er wird gedacht haben wie sein Bruder ihm schrieb (25. Juli 1517), als er von seiner Anstellung hörte: bei dem gegenwärtigen Weltlauf, der Gunst und dem hohen Stand des Hauses Medici sei es angezeigt, ihnen nach Kräften zu dienen; doch rate er ihm von seinen Arbeiten soviel als möglich Vorteil zu ziehen (*valersi*). Die bittern Ausfälle späterer Jahre sind jedoch für diese erste Zeit nicht maßgebend.

Der hässliche, unförmliche Leo muss für sein Bildhauerauge etwas verletzendes, unerträgliches gehabt haben; dagegen hatte er Ursache seine unwiderstehliche Liebenswürdigkeit zu fürchten, wehrlos wie er in jeder Beziehung sich ihr gegenüber fühlte.

Warscheinlich ist ihm der Künstler, der sich in den Anfängen dieses Pontificats in sein Atelier eingeschlossen hatte, als vor der Hand unverwendbar geschildert worden. Und die großen Collegen, die seine Gunst und sein Ohr besaßen, werden dieser Meinung nicht widersprochen haben. Bei den schwebenden Unternehmungen im Vatican wird man seine Kraft nicht vermisst haben.

Aber die Entschiedenheit mit der er ihn, sobald er nur hervortritt, allen Mitbewerbern vorzieht, sie alle fallen lässt, ihm alle seine Forderungen nach und nach zugesteht, alle seine Wunderlichkeiten nachsieht, dieß bezeugt die große Meinung die er von ihm hatte, wie bei seinem Verstand auch nicht anders zu erwarten war.

Ganz ohne Anhalt ist die Vorstellung einer Antipathie Leos, als sei ihm der unabhängige, freimütige Mann an dem feinen üppigen Hofe im Wege gewesen, weshalb er gesucht habe diesen unbequemen Cato in Florenz oder Seravezza kalt zu stellen, — wie Wilson phantasiert. Man beruft sich auf das bekannte Wort, wo er ihn Sebastian gegenüber *terribile* nennt, weshalb man nicht mit ihm verkehren und auskommen (*praticare*) könne. Aber eben dieß Wort drückt sein Bedauern aus, dass man ihn zu gar nichts bringen könne (davon hatte er eben Beweise geliefert); denn vorher hat er gesagt, Sebastian und alle seines Gleichen nicht nur hätten von ihm gelernt, Raphael selbst verdanke ihm seinen neuen Stil. Die Vorstellung ist naiv, den gewiegten Weltmann und Medici sollten die finstern Minen und sarkastischen Ausfälle des verstimten Bildhauers unglücklich gemacht haben. Eine Audienz genügte, ihm alles abzugewinnen was man wollte, und ihn alles vergessen zu machen was er in seinem einsamen Grimm sich vorgenommen hatte.

Mit Recht kann man zweifeln, ob Michelangelo seine anfängliche Isolierung gefallen habe, freilich hat es ihm in Rom jetzt überhaupt nicht mehr gefallen.

Man vergisst nicht so leicht, Jahre lang der hochgeachtete und persönlich begünstigte Meister eines großmächtigen Julius gewesen zu sein und seinen Namen für alle Zeiten mit der Residenz des Statthalters Christi verknüpft zu haben. Besonders wenn man nun alles gravitieren sieht nach dem neuen Gestirn und dem Herscher in den Künsten, der alles was er von Kunst besitzt, von uns hat. Er war kein Dichter, der in Exil und Einsamkeit sein unzerstörbares Monument schaffen kann. Kein Meister der im stillen Zimmer eine Hmoll Messe componiert, die vielleicht erst ein Jarhundert später von den Völkern gehört werden wird. Er war ein armer Bildhauer, der keine Statue ausführen konnte ohne den Auftrag eines Gönners, der Raum und Platz für seine Werke von Fürsten und Gemeinden erwarten muste. Man fühlt die Genugthuung mit der er sich zwei Jahre später wieder *Sedis apostolicae archimagister et sculptor* in seinen Kontrakten nennen lässt.

Zugleich aber ist ebenso zweifellos, dass er sich, auch abgesehen von seiner zeitweiligen Dunkelheit aus Rom fortwünschte, nach der freieren Luft von Florenz. Zunächst wol wegen der unvermeidlichen ewigen Einmischungen der Porporati in seine Ateliermysterien; das hatte schon zu unliebsamen Auftritten mit Julius II geführt, der ihn doch so frei

gewähren ließ. Wir hörten wie er schon im Jahre 1506 dem Papste nahe legen lässt durch San Gallo, er möge ihn sein Denkmal in Florenz machen lassen; in den Jahren 1514 und 1515 ist er wiederholt dort; 1516 macht er aus, es in Toscana ausführen zu dürfen.

Nun aber taucht ein Projekt auf, in dem alle diese Anziehungslinien convergieren, und noch stärkere, neue, unerwartete. Rückkehr nach Florenz, Auftrag eines großen Werks seiner Hand in der Vaterstadt; ein Werk für das, wie Salviati versichert, Florenz, das große Florenz ihm und seinem Hause zu ewigem Danke verbunden sein müste; ein Werk das die Vollendung und Bekrönung sein wird der Basilica des von ihm hochverehrten Brunelleschi, der Ruhestätte seines einstigen väterlichen Freundes Lorenzo.

Da sieht man einen Conflikt kommen, wie er schärfer nicht gedacht werden kann. Denn diese berückende Perspective eröffnet sich in dem Augenblicke wo er alle seine Kräfte für die alte Verpflichtung einzusetzen sich anschickt. Aber wir ahnen wohin die Waagschale sich neigen wird. Jener Beschluss das alte Werk durch forcierte Arbeit mittels fremder Hände abzuthun, war schon ein Symptom sinkenden Interesses. Bildwerke, denen seine volle Liebe gehörte, eine Pietà, einen David, — es wäre ihm nicht möglich gewesen, sie subalternen Händen zu überantworten. Und das Schicksal war mit der Gegenwart im Bunde. Wenn die Idee die jenes geniale Projekt von 1505 ausdrückte, schon ins Dämmern der Vergangenheit zurückgesunken war, nun war auch der Stern des Hauses Rovere im Erbleichen.

Mit jenem Ahnungsvermögen das ihm eigen war, denkt und handelt er als ob er schon wisse was kommen soll. Noch ehe ein Wort gefallen ist von Leos Absichten mit ihm, noch ehe eine Seele an die Fassade von S. Lorenzo gedacht hat, rüstet er sich.

Der Kardinal Julius.

Große, bestrickende Pläne haben diese beiden Herscher aus dem Hause Medici für Michelangelo gehabt, und sie ließen ihm in generöser Weise stets freie Hand. Wie kam es, dass diese Lebensjahre, sonst für Thatkraft und Stetigkeit der Arbeit die günstigsten, angefüllt sind mit Wüsteneien und Ruinen? Dass nie seine Fähigkeiten mehr gefeiert haben, mehr in unwürdiger Arbeit sich verzehrt?

Aber hier erkennt man (wie mir scheint) den unberechenbaren Einfluss den der Herscher auf alles übt was in seine Sphäre kommt. Es ist weniger die überlegene Intelligenz, als der Charakter. Es war die Innervation des unbeugsamen und ungestümen Willens Julius II, verbunden mit dem außerordentlichen Glück das diesem Willen zur Seite stand, was Michelangelo bei seinem grösten Werke geholfen hatte. Wie im kleinen der Gastgeber, sei er auch ein noch so unbedeutender Mensch, Klangfarbe und Erfolg der von ihm geladenen Gesellschaft bestimt.

Dagegen war nun sein Unglück in dieser Mitte des Lebens der Mann, auf den das Schicksal alle die Eigenschaften und Situationen gehäuft hatte, die das Unglück anziehen, — der Kardinal Julius, der Clemens VII wurde. Denn er hatte auch zur Zeit Leos, der an ernster Arbeit wenig Geschmack fand, alle Details der Regierung und alle Geschäfte in Händen.

Schon über seinem Eintritt in die Welt waltete ein Unstern. Er war der nachgeborene Bastard jenes Julian, der in der Verschwörung der Pazzi an der Seite seines Bruders das Leben verlor. In seinen nicht unedlen aber melancholisch schweren und düstern Zügen ist die Ähnlichkeit mit der bekannten Todtenmaske des Vaters unverkennbar. Langsame, zaghafte Entschließung, schwankende Vorsätze, Freigebigkeit unterbrochen durch den Zufall kleinlichen Geizes, diese Charakterfehler begleiteten ihn durch die ungeheuren Stürme der Zeit. Zweifelnde Erwägungen lähmten ihn, wenn es galt durch Großmütigkeit die Gelegenheit zu fesseln (Giovio). Er verlor rasch den Mut und ließ das Steuer der Hand entsinken (Vettori).

Eine unsichere und treulose, von den Warscheinlichkeiten des Augenblicks abhängige Politik hat ihn zum unheilvollsten von allen gemacht, die auf dem römischen Stuhl gesessen (Ranke). Man hat ihn den Papst des Untergangs genannt. Das Ziel aller dieser Medici, seit der Katastrophe von 1495, war die Wiederherstellung des Hauses. Es ist unerträglich den Namen eines Cosimo und Lorenzo zu führen und in den Annalen der Geschichte als Epigonen zu stehen, unfähig diese Größe zu behaupten und wiederzugewinnen. Noch einmal schien das Glück sein Rad zu drehen, aber hinter dem äußern Erfolg schritt das Verhängnis, der Verfall des Geschlechts und das Looß Italiens. Die legitimen Sprossen starben weg, und nur durch schmähliche politische Opfer wurde die Herstellung errungen. Wie der Name der Vorfahren mit dem palmenreichsten Stande ihrer Stadt: so ist der Name des

letzten Medici von der Linie Cosimos mit der Plünderung Roms, der Beugung Italiens unter das fremde Joch und mit dem Ende der florentinischen Freiheit verknüpft. *Funebri pompe* sind es auch, die Michelangelo für den 'Papst des Untergangs' geschaffen hat.

Die Fassade von S. Lorenzo.

Die zweite Störung des Denkmals, und die verhängnisvollere, fiel in die Mitte des goldenen Zeitalters Leo X: ihre Ursache war das medicäische Unternehmen der Fassade von S. Lorenzo in Florenz, und deren Übertragung an Michelangelo. Dass dieß den Plan von 1513 zu Fall gebracht hat, ist zweifellos, die Prüfung der Thatsachen, wie das eigene Zeugnis des Meisters und der Biographen stimmen hierin überein. Nun könnte es der Nachwelt ja einerlei sein, ob das eine oder das andere Werk ausgeführt wurde; die Fassade war vielleicht nicht weniger großartig gedacht als das Grabmal. Aber das Unglück war: das neue Projekt, nachdem es das ältere, in Ausführung begriffene gelähmt, ist dann selbst in Nichts zusammengesunken.

Daher das Gewicht der Frage: Wer trägt die Schuld? Hier findet sich weniger Einstimmigkeit. Nach der Versicherung Michelangelos, wie nach den Berichten seiner Freunde, ist er durch den Befehl des Papstes gegen seinen Willen gezwungen worden, die Leitung des Baus und alles was damit zusammenhing zu übernehmen. Die Prüfung anderer, bisher unbekannter oder vernachlässigter Daten führt auf eine ganz andere Ansicht des Hergangs. —

Wie war es mit dieser Fassade der Basilica von S. Lorenzo ergangen, ehe Michelangelo mit ihr in Berührung kam? Wie so oft war sie bei der Erbauung bis zuletzt verspart worden; und als dann zur Unzeit Piero, der Sohn Cosimos, starb (1469), unterblieben[1]. Wol ist während des Menschenalters bis zur Vertreibung der Medici oft über sie verhandelt und Pläne sind aufgestellt worden. Der alte Lorenzo selbst soll eine Skizze entworfen haben. Gewis, nicht Gleichgültigkeit hat die Ausführung verhindert, eher das Trachten nach dem Außerordentlichen und die Schwierigkeit zwischen den Entwürfen zu entscheiden. Die Erhebung des Kardinal Giovanni auf den päpstlichen Thron gab die günstigsten Aspecten. Warscheinlich war es Julian von San Gallo

[1] C. v. FABRICZY, Filippo Brunelleschi S. 168f.

der, unter Julius II von Bramante verdunkelt, jetzt wieder hervorgezogen und zum Baumeister von S. Peter ernannt worden war (1514), der den Papst in dieser Richtung zu interessieren suchte. Es mag ein alter Lieblingsgedanke von ihm gewesen sein, das Meisterwerk seines Vorbilds Brunelleschi zu vollenden. Unter den sechs oder sieben Entwürfen von seiner Hand in den Uffizien trägt einer im Giebel das Wappen der Rovere; ein Beweis, dass er auch während der Verbannung der Familie die Sache im Auge behalten hat, vielleicht einmal gar Julius II dafür zu gewinnen hoffte. Aber auch die andern Pläne sind jahrelang mit Liebe gepflegte Ideen, sie verdanken ihre Entstehung nicht erst dem Entschlusse Leo X vom November 1515, höchstens ihre Reinschrift. Denn schon am 1. Juli 1515 hatte er wegen Kränklichkeit sich von seinem Amte an S. Peter entbinden lassen: er war ein siebzigjähriger hinfälliger Mann († 20. Oktober 1516).

Seine sechs Risse waren ein Vermächtnis, ein Memoire, bei dem lange Praxis und ausgiebige Phantasie, Patriotismus und Pietät zusammengewirkt hatten. Fassaden mit Anschluss an den basilicalen Aufriss der Kirche, und mit völligem Absehen davon, im reinen Oblongum; dazu eine dritte Form, wo das niedrige Mittelgeschoss Gelegenheit zu einem dreifach staffelartigen Schema gewährte. Rein tektonisch ausgestattete, nur mit wenigen Statuen über Kranzgesims und Mittelgiebel, und andere wo alle Flächen mit Reliefs und Figuren bedeckt sind; endlich ein reizvoller Plan mit zwei stolzen Glockenthürmen.

Es wäre ein Glück gewesen, wenn man Leo X dazu gebracht hätte, sich hier zu entscheiden, zu Wahl und Befehl der Ausführung. Aber der Mann der, als es mit San Gallo zu Ende ging, mit seiner Bewerbung hervortrat, war weit entfernt das Vermächtnis des alten Freundes antreten zu wollen.

Michelangelo waren San Gallos Entwürfe gewis nicht unbekannt. In zwei Aufrissen ist der Reichtum bildnerischer Ausstattung so auffallend, dass man den Eindruck hat, er müsse hier das Interesse eines Bildhauers berücksichtigt haben. Welcher Architekt würde seine Idee sonst als bloßen Rahmen für Bildwerke zu Papier gebracht haben! Acht Statuen in Nischen, und fünf auf den drei Giebeln, drei große Reliefs (der Verkündigung) in dem Zwischengeschoss, daneben acht Reliefs von Engelpaaren, drei große Reliefs mit der Geschichte des Heiligen in den Lunetten der Thürbogen; sechs Victorien in deren Zwickeln. Ein

Architekt hat den Plan für die reifste Frucht dieser Studien erklärt; eine solche Prachtdecoration, fügt er hinzu, von Michelangelos Hand ausgeführt, würde ein unvergleichliches Kunstwerk gegeben haben. Ja ohne die Form der Signatur, wie sie bei Concurrenzplänen üblich, würde man diesen wirklich ihm selbst zuschreiben können[1]. Freilich die tektonischen Formen ebenso wie die Anordnung der Sculpturen sind der Art Michelangelos fremd. —

Als nun Leo X im November die Reise nach Bologna zur Besprechung mit König Franz antrat und vorher seine Vaterstadt, zum erstenmale als Papst wiedersehen wollte, da kann dieser Bau schon im Programm gestanden haben. Die kürzliche Entdeckung der Marmorlager von Seravezza, die eine finanzielle Erleichterung des Unternehmens in Aussicht stellte, war Wasser auf die Mühle.

Man nimmt wol an, Leo X sei erst in Florenz auf die Idee gekommen. So stellt es Vasari dar, im Leben Jacopo Sansovinos, auf dessen Mittheilungen seine anschauliche Schilderung offenbar beruht. Die Tendenz, dessen Leistungen bei den Einzugsdecorationen und besonders seine Ansprüche auf Betheiligung an der Fassade ins Licht zu setzen, ist zu erkennen. Sein colossales springendes Ross von Gyps auf dem Platz von S. Maria Novella hatte ihm die Ehre einer Audienz verschafft.

Die Signorie, und der damals regierende Julian von Medici, der Bruder seiner Heiligkeit, hatten die dortigen Künstler aufgeboten, Leo X einen königlichen Empfang zu bereiten. 'Es wurden viele hölzerne Triumphbogen errichtet, voll von Statuen und Gemälden'. Den grösten Eindruck aber machte auf Leo X die Scheinfassade des Doms, die Jacopo Sansovino mit Hilfe seines Freundes Andrea del Sarto zu Stande gebracht hatte. Es war keine utopische Phantasiearchitektur: sie würde nicht viel anders ausgefallen sein, wenn man damals in der Lage gewesen wäre sie wirklich auszuführen.

Ein triumphbogenartiger Aufbau korinthischer Ordnung, mit hohem Stylobat; Säulenpaare mit Nischen und Apostelstatuen dazwischen; darüber große Reliefs in Bronzefarbe mit alttestamentlichen Geschichten, das ganze bekrönt von Frontons. Leo X hatte geäußert, es sei Schade, dass das nicht die wirkliche steinerne Fassade sei. Wie nahe lag der Gedanke, ein solches Prachtstück wenigstens für den kleineren Familientempel, S. Lorenzo nun auszuführen, jene abscheuliche

---

[1] RUDOLF REDTENBACHER in der Allgem. Bauzeitung. Wien 1879.

Backsteinmauer endlich aus der Welt zu schaffen. Wirklich, als der Papst nach der Zusammenkunft mit dem Könige in Bologna zum zweitenmale in Florenz erschien, er zog ein durch den an der Porta S. Gallo von Sansovino errichteten Triumphbogen, sprach er seine Absicht aus, der Basilica Brunelleschis eine Marmorfront zu verschaffen. Man hat auch an seinen Besuch in S. Lorenzo, am ersten Advent, erinnert, wo er am Grabe seines Vaters betete und weinte.

Bis dahin ist die Geschichte unverdächtig. Das folgende aber ist mehr als bedenklich.

Während man Raphael und Bonarroti aus Rom erwartete, heißt es weiter, habe Sansovino eine Zeichnung gemacht, nach der Leo durch Baccio Baglioni, genannt Baccio d' Agnolo, den Oberbaumeister des Doms, ein Holzmodell herstellen ließ. Sansovino und Michelangelo seien dann in die Marmorbrüche von Pietrasanta geschickt worden; aber bei ihrer Rückkunft war Leo schon abgereist. Sie reisten ihm nach mit ihren Modellen, aber Jacopo kam an als eben Bonarroti das seinige in der Torre Borgia dem Papste vorgelegt hatte.

Es ist gewis, dass Michelangelo damals nicht in Florenz gewesen ist und bis zum Spätsommer des folgenden Jahres 1516 den Verhandlungen fern gestanden hat. Es liegt ein Brief seines Bruders Bonarroto (um die Jahreswende 1515/16) vor, in dem er ihm den Einzug des Papstes beschreibt und die zehn Triumphbogen, obwol der Bruder glaubt, dass ihm an diesen Mittheilungen sehr wenig gelegen sein werde. Er blieb noch bis zum 21. April in Rom.

Was aber ist bis zu seiner Berufung für das Unternehmen geschehen?

Wenn der Papst in Florenz den Plan wo nicht ergriffen, aber verkündigt hat, so versteht es sich wol von selbst, dass auch sogleich mit Fachleuten darüber conferiert worden ist. Baccio d' Agnolo, der Baumeister des Doms, war damals, als Leiter der Einzugsdecoration, gewis oft in seiner Nähe, und vielleicht der erste gegen den er sich über sein Vorhaben geäußert hat. Ebenso gewis wird er seinen Liebling Raphael, damals Baumeister von S. Peter, befragt haben. Vasari nennt außerdem noch Antonio da San Gallo, Andrea und Jacopo Sansovino, die sich bei den Vorschlägen für die Architektur betheiligt hätten (*concorsero*). Es braucht keine förmlich ausgeschriebene Concurrenz gewesen zu sein; nur von Jacopo Sansovino scheint gewis, dass ihm von Seiten des Papstes und seiner Vertrauten bestimte Versprechungen gemacht

worden sind, in Betreff der für die Fassade geplanten Relieftafeln. Dieß alles muss Michelangelo zu Ohren gekommen sein. Niemand hatte bisher an ihn gedacht, da er noch nie als Architekt aufgetreten war; aber die bildhauerischen Theile wären seine Sache gewesen. Die Erregung der Künstlerwelt ergriff auch ihn allmählig. Diese Incubation währte bis zum Sommer 1516.

Wie aber wurde er schließlich Architekt von S. Lorenzo? Vor allem muss sein eigenes Zeugnis gehört werden. Da fällt der Anfang der Geschichte erst Ende November 1516, wo Leo X ihn, der in Carrara weilte, plötzlich nach Rom befiehlt und ihm seinen Willen eröffnet; er fertigt eine Skizze an, die dessen Beifall findet, und wird mündlich mit ihm einig (*d' accordo col papa a parole*). Am 1. December ist er in Rom und am 6. zurück in Carrara (Milanesi p. 564). Er schreibt (freilich ein Vierteljarhundert nach diesen Vorfällen, 1542): ‘Zu jener Zeit (d. h. als er nach Julius II Tode dessen Denkmal wieder aufgenommen hatte) gab Leo vor (da er nicht wollte, dass ich jenes Grabmal mache), er wolle für S. Lorenzo eine Fassade haben und rief mich nach Rom; da muste mir der Kardinal Aginensis Urlaub geben’. — *Finse*, sagt er, d. h. das Unternehmen war nach Michelangelos Ansicht nur ein Vorwand, und Leos eigentliche Absicht war, das Denkmal seines Vorgängers Julius II, den er hasste, zu vereiteln. Also, die Vollendung des Familientempels, der Lieblingsschöpfung Cosimos, sie soll nur eine Maske gewesen sein, um den verhassten Rovere um sein Ehrenmonument zu bringen. Und diese auffallende Behauptung war kein von Aufregung eingegebener, vorübergehender Einfall. In einem andern Briefe versichert er, auch der Kardinal Julius habe aus demselben Beweggrund gehandelt, als er ihm die laurenzianische Bibliothek und die Grabmäler der Herzöge aufbürdete. Eine etwas umständliche und jedenfalls sehr kostspielige Intrigue!

Auch nach Condivis Erzählung ist die Initiative von Leo ausgegangen; auch hier ist Michelangelo ein Opfer fürstlicher Willkür, nur wird jene ebenso niedrige wie unwarscheinliche Triebfeder mit einer edleren vertauscht, dem Ehrgeiz. Leo will in seiner Vaterstadt, zu seinem Gedächtnis und von der Hand eines so großen Künstlers, den Mitbürgern ein Wunderwerk hinterlassen. ‘Er gedachte sich Michelangelos zu bedienen, ließ ihn kommen und trug ihm eine Zeichnung auf, und schließlich wollte er, dass er nach Florenz übersiedele und die ganze Last auf sich nehme.’ Nachdrücklich giebt er zu verstehen, wie peinlich

der Meister durch diesen Ruf überrascht wurde, wie heftig er sich gesträubt hat.

'Michelangelo (so eröffnet Condivi seine Erzählung) begannn die Arbeit (am Juliusdenkmal nach dem Plan von 1513), nachdem er viele Marmorblöcke aus Florenz herbeigeschafft. Aber er kam nicht weit vorwärts (*ma non molto andò innanzi*), weil ihm zu seinem großen Verdruss der Weg verrannt wurde (*impedito*). Er der sich mit großer Liebe daran gemacht hatte, das Grabmal auszuführen, leistete allen möglichen Widerstand; er berief sich auf seine Verpflichtung gegen die Kardinäle Santiquattro und Aginensis. Aber der Papst beruhigte ihn: Lass mich nur machen, ich werde sie zufrieden stellen. So ließ er ihm die *licenza* ertheilen, zu seinem und der Kardinäle gröstem Schmerz; obwol Leo diesen versicherte, Michelangelo werde in Florenz an ihrem Denkmal weiter arbeiten, und er ihm dabei nicht hinderlich sein. Und so verließ Michelangelo weinend das Grabmal und ging nach Florenz.'

Vasari schließt sich zum Theil dieser Darstellung an, hat aber noch von einer andern Lesart gewust, die er (nach seiner Gewohnheit) mit jener verknüpft. Nachdem er von der Bewegung oder Concurrenz der Architekten gesprochen, fährt er fort: 'Infolge davon (*laonde*) entschloss sich Michelangelo ein Modell zu machen'. Fest steht ihm dass die Forderung, die Sache allein, ohne baumeisterliche Oberleitung und ohne Mitarbeiter, in die Hand zu bekommen, von ihm selbst gestellt worden ist; in dieser Forderung aber, fügt er mit auffallender Bestimtheit hinzu, lag die eigentliche Ursache des Mislingens, davon dass weder er noch andere etwas zu Stande gebracht haben. — Hier ist also einmal die historische Aufrichtigkeit stärker als die obligate Schönfärberei.

Diese Daten enthalten einen offenbaren Widerspruch: wenn Michelangelo sich um die Arbeit beworben hat, kann er sich nicht über einen von Leo X ausgeübten Zwang beklagen. In Folge davon sind auch die späteren Darsteller des Vorgangs untereinander, und sich selbst widersprechend[1]. Aber ihre Quellen enthielten eben Verschleierungen des thatsächlichen Hergangs.

---

[1] H. GRIMM I, 439: Es ergeht der Ruf an M. im Vatican die Befehle des Papstes für Erbauung einer Marmorfassade .... in Empfang zu nehmen. A. GOTTI I, 106: Ma essendosi risoluto a farne un modello anche M., questi vinse tutti. WILSON p. 210: He also was called upon to prepare a design. SPRINGER II, 38: Die Wahl des Papstes (unter den Concurrenten) traf M. SYMONDS I, 314f.: 'M. also thought that he could try his hand at a design'. Er will andeuten, dass sein Entwurf blos akademischer Natur gewesen sei.

Condivi sagt: 'Er kam nicht viel voran, weil er zu seinem großen Verdruss gehemmt wurde', nämlich durch die Citation vom November 1516. Aber dies *non molto* war ein Zeitraum von $3^1/_2$ Jahren, die Hälfte der Zeit (sieben Jahre) die er sich für die Vollendung des Denkmals Julius II kontraktlich ausbedungen hatte. — Wenn die Absicht Leo X war, ein Werk von Michelangelos Hand in Florenz zu stiften, warum fiel es ihm erst ein Jahr nach der Fassung dieses Entschlusses ein, ihn zu rufen? — Aber hat nicht Michelangelo schon vor jener Papstreise bestimt erwartet, von ihm einen großen Auftrag zu bekommen; und hat er nicht bereits vorher seinen Arbeitsplan am Juliusdenkmal demgemäß umgestaltet?

Nun aber ergiebt sich[1], dass auch die Unterhandlungen mit Michelangelo über S. Lorenzo, als jene Ladung Leos ihn im November 1516 in Carrara traf, schon seit Monaten im Gange waren; noch mehr: dass er selbst die Initiative ergriffen hatte. Vasari allein wuste also etwas von dem wirklichen Sachverhalt. Er hat sich aus eigenem Antrieb um die Fassade beworben, freilich nicht, wie jener meint, durch Einlieferung eines Plans für die angeblich ausgeschriebene Concurrenz, sondern durch die einfache Erklärung seines Wunsches, seiner Bereitwilligkeit. Im Vertrauen auf sein Ansehen bei Leo und dessen Umgebung, stellt er das Ansinnen ihm den Bau anzuvertrauen, noch ehe sie etwas von einem Entwurf seinerseits gehört oder gesehen haben, der ja auch wol nur erst in seinem Kopfe existierte.

Die Mittelsperson des Meisters war Domenico Buoninsegni, der Tesoriere des Kardinal Julius. Man erfährt aus seinem Brief vom 21. November, dass Michelangelo eine beabsichtigte Reise nach Rom, in Begleitung des florentiner Dombaumeisters, zur Verhandlung der Sache, plötzlich abgesagt hat. Daran knüpft er einen Rückblick: 'Als wir in Florenz beisammen waren, Ihr und Baccio d' Agnolo, hattet Ihr von dieser Angelegenheit der Fassade nicht gesprochen. Von Euren Reden seid Ihr abgegangen und habt den Einfall gehabt (*facesti fantasia*) sie selbst zu übernehmen. Und Ihr ersuchtet mich [brieflich], dahin zu wirken, dass diese Sache sich verwirkliche; ich solle sobald als möglich mit dem Kardinal reden. Deshalb sprach ich auch mit ihm sofort nach

[1] Aus den von FREY veröffentlichten Briefen BUONINSEGNIS (S. 135ff.), besonders dem vom 21. November 1516. Leider fehlte dem Herausgeber die Zeit, auch die zwanzig noch übrigen zu excerpieren. Diese Darstellung würde durch sie gewis an bestimten Zügen gewonnen haben.

meiner Ankunft in Montefiascone, und er selbst schrieb ohne Verzug an den Papst.' Dieser wichtige, leider verlorene Brief Michelangelos muss gegen Ende September 1516 geschrieben sein. Am 7. Oktober meldet nämlich Buoninsegni an Baccio d' Agnolo, den Baumeister des Doms, dem die architektonische Arbeit zugefallen wäre: Ich habe mit dem Kardinal über die Fassade gesprochen und dieser mit dem Papste, und er ist einverstanden, sie Euch und Michelangelo zu übertragen.

Wie ist Michelangelo auf diesen Gedanken, zu diesem Entschluss gekommen, und gerade in jenem Augenblicke? Es war vielleicht der verhängnisvollste seines Lebens. Das erste Glied einer Kette von Jahren vergeblicher Arbeit, bittern Verdrusses, von Verfeindungen und Anfeindungen. Er selbst hat über ihn, also natürlich auch über Genesis und Motive, tiefes Schweigen beobachtet; die Decke die er darüber gebreitet, ist die Erzählung die wir hörten. Neun Monate mag er über der Sache gebrütet haben. Die sachlichen Beweggründe wurden schon angedeutet: sie lagen in dem Reiz der Aufgabe für den Bildhauer, den Florentiner.

Die Umstände schienen freilich gerade im Sommer 1516 die ungünstigsten von der Welt. Er ist in Carrara, im Begriff jenen *sforzo grande* auszuführen, den er für nötig hält, wenn er seinen Verpflichtungen nachkommen, das Papstdenkmal realisieren will. Er hat eben versprochen, keine Arbeit von großer Importanz daneben zu übernehmen (Milanesi 649); ein Blick auf die letzten drei Jahre und auf das darin vollbrachte konnte ihm klar machen, was dieser Doppelarbeit für eine Prognose zu stellen sei. Er gleicht dem Mohren in Herders Parabel, der die Last Holz, die er sich nicht entschließen kann, auf die Schulter zu heben, mit neuen Scheiten mehrt. Kaum glaublich, jedoch möglich ist, dass schon damals der geheime Trieb sich geregt, einen Zwischenfall herbeizuführen, der ihn von der alten Pflicht befreite.

Er war im Sommer 1516 mehrmals in Florenz gewesen, beim Abschluss des Kontrakts im Juli, dann Anfang August; obwol er die Sache schwer in sich herumwälzte, hatte er gegen Buoninsegni und Baccio d' Agnolo kein Wort verlauten lassen. In Carrara ist es, wo er das Eis bricht, schriftlich: mündlich hätte er wol nicht das Herz gehabt.

Man wird nicht irren, wenn man die heiße Atmosphäre der Marmorbrüche als nächste Ursache sich vorstellt: Die Leichtigkeit große Mengen

Marmor auszuwählen und skizzieren zu lassen, die schaffende Aufregung, die hiermit für den Bildhauer verbunden ist.

Noch ein Geschehnis hat damals vielleicht mitgewirkt: Julian von San Gallo ist 74 Jahre alt am 20. Oktober gestorben, sein Zustand war wol längst hoffnungslos. Früher mag er mit ihm den Fall S. Lorenzo erörtert haben. Wenn der Bau in Julians Hände gelegt worden wäre, Michelangelo hätte sich diesen Socio, unbedingt den competentesten aller Bewerber, vielleicht gefallen lassen. Möglich dass er solange dazu noch Aussicht war, zögerte als Bewerber hervorzutreten. Jetzt drohte das Werk in unberufene Hände zu geraten.

Ein Hemmnis seines Plans hatte er kurz vorher schon weggeräumt, oder genauer, einen Weg gefunden, es zu umgehen. Dieß war der Kontrakt von 1513. Dieser Riesenplan ließ freilich eine solche Nebenarbeit nicht zu, es galt ihn so weit zu reducieren, dass gleichzeitige Förderung möglich schien, besonders wenn der Termin der Ausführung weiter vorgerückt wurde. Der Kontrakt vom Juli 1516 ist ein Zeichen, wie dieser Gedanke ihn beherscht, noch ehe eine Menschenseele eine Ahnung davon hat[1].

Dieser neue Plan des Juliusdenkmals, den er nach Kassierung des bisher geltenden, am 8. Juli 1516 mit den Kardinälen Lorenzo Grossi und Lorenzo Pucci abgeschlossen hat, war der erste Schritt zur Preisgabe jener großen Idee, ja das Signal ihres Zusammenbruchs. Die originellsten Züge: die längliche Form, die sitzenden Freifiguren, die Kapelle mit den Engelstatuen werden aufgegeben; an ihre Stelle tritt ein Obergeschoss mit Halbsäulen und einer Tribunetta für die Beisetzungsgruppe; durch die Verkürzung der Seitenwände auf die Hälfte der Fassadenbreite wird die Rückkehr zum flachen Wanddenkmal eingeleitet. Aber während er die Zahl der Statuen beschränkt, wird die Frist der Vollendung verdoppelt. Während er im Jahre 1515 den umfassenden Plan in zwei bis drei Jahren durchzuführen gedachte, so bittet er sich jetzt noch sechs Jahre aus (bis 1522).

Die Vermutung, dass hierbei die Erwartung des florentinischen Auftrags im Hintergrunde gestanden, ist kaum abzuweisen. Er braucht die doppelte Zeit, weil er die Hälfte der Zeit auf das erhoffte neue Werk verwenden muss. Vor Jahresfrist, als es noch in unbestimter Ferne

[1] SYMONDS ahnte es, nur kann freilich im Juli von *papal pressure* (I, p. 320) noch keine Rede sein.

stand, dachte er das vor zehn Jahren begonnene Denkmal durch harte Arbeit mit Hilfe fremder Hände in kurzer Zeit abzufertigen; unter den jetzigen Umständen kann er nur noch hoffen, es als nebenlaufende Arbeit und in beschränktem Umfang zu Stande zu bringen.

Freilich dachte er damals wol nicht, dass die Inangriffnahme von S. Lorenzo so nahe bevorstehe. Er hoffte in der nächsten Zeit am Grabmal *ferventemente* arbeiten zu können. Aber die Kardinäle müssen eine Störung von dieser Seite befürchtet haben: daher die Aufnahme der Klausel mit dem Versprechen, keine bedeutende Arbeit übernehmen zu wollen. Um ihm alle mögliche Bequemlichkeit zu gewähren, wird ihm das Haus am Macel de' Corvi, das er 1513 für seine Werkstätte gemietet, unentgeltlich überlassen. Wie passt aber hierzu die ausbedungene Erlaubnis, in Carrara, Florenz und Pisa arbeiten zu dürfen? Sie passt zu dem Plan von S. Lorenzo, der ihn nötigen würde, seinen Wohnsitz nach Florenz zu verlegen.

Er hat auch die architektonischen Studien früherer Jahre wieder aufgenommen; ein Brief aus dieser Zeit (15. Juli) der Soror Argentina Malaspina de' Soderini giebt den Eindruck seiner lebhaften Behandlung solcher Gegenstände im Gespräch. Die Dame empfiehlt ihn ihrem Bruder Lorenzo Malaspina, Marchio von Fosdenone, als Sachverständigen in Baukunst, Artillerie und Befestigungen.

Michelangelo hatte sich aber nicht nur zur Betheiligung an dem medicäischen Unternehmen angeboten, etwa (wie anfangs gewis Jedermann voraussetzte) für die Bildwerke; er hat alsbald weiter gefordert, dass das Ganze, d. h. die bauliche Oberleitung in seine Hände, und allein gelegt werde.

Anfangs war sein Vorgehen hierbei wunderlich, ja unverständlich. Papst und Kardinal sind ohne weiteres mit Freuden auf alles eingegangen; nur soll er sich mit Baccio zu mündlicher Verhandlung und Abschluss nach Montefiascone begeben. Aber er will nicht; Baccio ist genug; alles was er thun werde, *sarebbe ben fatto.* Er scheint ihm ‘freie Kommission’ zu geben. Aber Baccio will nicht allein kommen, denn was soll er dort allein, der Kardinal könnte ja doch nichts beschließen ohne Michelangelo; und was wuste er selbst von dessen Absichten? — er verliere so seine Zeit. Man schreibt Michelangelo, der Papst glaube bestimt, dass die Sache nicht gut zu erledigen wäre, wenn er sich nicht persönlich mit ihm bespreche (6. November); auch müsse er bald kommen, vor der Rückkehr des Hofes nach Rom; es werden dunkle

Winke gegeben über ein drohendes Hindernis, einen 'Freund' den er kenne und dessen Anhang. Michelangelo verspricht nun sofort zu kommen (19. Nov.), aber gleich darauf sagt er wieder ab. Darüber ist Buoninsegni außer sich, denn er hat alles zu verantworten, seine Ehre steht auf dem Spiele; er verfällt (wie er schreibt) in 'große Melancholie', *se io non impazzo, non mi parrà far poco.*

Aber warum wollte er nicht nach Rom kommen, wo er auf unbegrenztes Entgegenkommen rechnen konnte, und das Geld schon für ihn bereit lag? Nach einem kühnen Entschluss überkommt auch den Starken wol eine verzagte Gegenwirkung. Ihm war was er über sich genommen, auf die Nerven gefallen. Dann hatte er gerade jetzt alle seine Zeit und Kraft auf das Juliusdenkmal gerichtet, das er mit Hochdruck zu erledigen gedachte. Er hatte eben geglaubt, dass es mit der Fassade nicht so dringlich sei; er wollte blos die Hand darauf legen. Gerade im November machte er die großen Marmorbestellungen bei den Carraresen.

Aber der eigentliche Grund lag doch, wie sich später herausstellte, anderswo: Je näher der Schritt vom Projekt zur That rückte, desto merklicher meldete sich seine bekannte Antipathie gegen jedes Zusammenarbeiten mit andern. Hier bei Baccio hatte er gewis keinen Grund zu Mistrauen. Sein Bruder Bonarroto versichert (am 1. Januar 1517), der Dombaumeister sei durchaus gewillt, sich ihm zu fügen[1]. Dass er selbst nichts gegen ihn hatte, ergiebt sich aus der Betrauung mit dem Modell der Fassade, auf der Rückreise. Auch der Papst hatte diese gewis zweckmäßige Theilung der Arbeit ins Auge gefasst. Baccio Baglioni und Baccio Bigio sollten die Quadratur übernehmen, Michelangelo den plastischen Schmuck. Der Papst will sich mit den Hauptfiguren von seiner Hand begnügen, die andern mag er nach seinen Modellen und unter seiner Controlle tüchtigen Gehilfen eigner Wahl überlassen (9. Nov.). So war alle Aussicht zu prompter Verwirklichung der schönen Idee vorhanden.

Da die Sache ins Stocken zu kommen droht, so entschließt man sich ihm zu Willen zu sein, ihn allein kommen zu lassen. Ein Befehl Leos ruft ihn von Carrara nach Rom; er macht, wie wie hörten, dem Papste eine Zeichnung und wird mit ihm einig.

* * *

[1] È d' animo non uscire di vostra volontà.

Dieser ganz zuverlässig bezeugte und innerlich warscheinliche Hergang der Sache weicht also erheblich ab von der Darstellung des (tragischen) Helden selbst und seines getreuen Condivi. Und doch war diese gewis nicht eine Verirrung seines alternden Gedächtnisses, noch weniger bewuste Erfindung. Es ist ein psychologisches Problem, — das aber zu lösen ist. Es waren augenblickliche, heftige, in der Erregung der Selbstrechtfertigung, der Abwehr zum Theil unbegründeter Beschuldigungen aufflammende Vorstellungen, hingeworfene Auslassungen eines Mannes, dessen Erinnerungen nur einen lockeren Zusammenhang mit der Wirklichkeit bewahrten, sobald der Affekt sich einmischte. Ohne Zweifel hat er zu Zeiten geglaubt, dass der Papst und sein Kardinal ihr Projekt ersonnen hätten, blos um das Denkmal Julius II zu vereiteln. Hatte nicht Leo zu eben der Zeit dessen Neffen um Thron und Reich gebracht? Es war Thatsache, dass seine Fassade den Schiffbruch jenes Denkmals herbeigeführt hatte; die Leidenschaft aber verwandelt immer die blinde zufällige Folge in den bewusten boshaften Zweck. Und Michelangelo gedachte damals dieser Medicäer mit Regungen des Hasses. Seit der Katastrophe von Florenz hatte der Verkehr mit den Verbannten (*fuorusciti*) dessen Glut noch geschürt. Und es war nicht blos Hass, was ihn zu jener phantastischen Umbildung der Vorgänge verleitete. Noch fast drei Lustren nach dem Zusammenbruch hat sich sein Leben um San Lorenzo bewegt, und täglich passierte er die kahle Ziegelmauer, die er mit seiner Marmorfront hatte bekleiden wollen. Noch zwanzig Jahre sah er sich umgeben in seinem Atelier von den Blöcken und *bozze* des Grabmals, und dann erstand das Flickwerk von S. Pietro in Vincoli, nach dem die Fremden wallten und vernahmen, dieß sei das Monument Papst Julius II, an dem Michelangelo vierzig Jahre sich gemüht. Es war dieß eine von den Situationen, wo der Trieb der Selbsterhaltung Selbstteuschungen, Wahnvorstellungen schafft, — als Rettungsanker. Die ‘Desperation’ über den Miserfolg, der rätselhaft blieb für die Außenstehenden, löst den Vorwurf aus gegen den Mann der das verursacht hatte, der ihn, gegen seinen Willen, zu dem was ‘nicht seine Kunst’ war, verführte.

* * *

Michelangelo war nun nahe am Ziel seiner Wünsche: das seit anderthalb Jahren und länger erwartete, erhoffte war eingetreten. Er war wieder Bildhauer des apostolischen Stuhles, er schaltete frei über

Plan und Organisation eines großen Werkes, er durfte seine Werkstatt wieder in Florenz errichten. Niemand hatte ihm dreinzureden; der Papst und sein Hof war weit und muste sich aufs Bitten legen, wenn sie etwas von seinen Entwürfen, vom Stand der Arbeit zu hören und zu sehen bekommen wollten.

Das alles war ja an sich herlich, aber doch nicht ganz zur rechten Stunde gekommen. Alsbald erschienen auch einige Schattenseiten. Bis dahin hatte er kaum daran gedacht, sein Juliusdenkmal zurückzustellen. Und gerade als Leos Ruf kam, war er mehr als je im Zug. Drei Jahre hatte dieser ihn gewähren lassen, es war noch nichts fertig geworden; jetzt fuhr er ihm störend dazwischen, in den ersten nachdrücklichen, planvollen Angriff des Geschäfts. Der Ruf kam zu früh; — oder besser: die Arbeit dieser letzten Monate hätte er vor drei Jahren machen sollen, als ihm noch volle Muße beschieden war.

Er sieht sich gestellt vor die Notwendigkeit, zwei gewaltige Unternehmungen zu gleicher Zeit in Gang zu bringen. In den ersten Monaten muss er sich in einem wenig beneidenswerten Zustand befunden haben. Reibungen konnten nicht ausbleiben; sie musten dazu führen, dass eines von beiden die Oberhand bekam. Welches, das konnte nicht zweifelhaft sein. Das medicäische hatte den Reiz der Neuheit, dahinter stand der mächtige, freigebige, unternehmende Kirchenfürst, jetzt Herr in Florenz.

Michelangelo hatte sich sofort nach Abschluss des Kontrakts vom Juli 1516 nach Carrara begeben, er ist dort am 15. Am 1. November, also *nach* seiner Bewerbung um San Lorenzo, übergiebt er dem Francesco Pelliccia die Hauptlieferung von neunzehn Statuen für das Juliusdenkmal, die der Meister nach seinen Angaben zurichten soll (*abozzare*); dieser erhält eine Abschlagszahlung von hundert Ducaten: vier große von $4^1/_2$ Ellen Höhe, darunter zwei sitzende Statuen des Obergeschosses, zu je achtzehn Ducaten; fünfzehn kleinere ($4^1/_4$ Ellen Höhe) für das Untergeschoss.

Am 18. November folgt noch eine nachträgliche Bestellung bei Bartolomeo, genannt il Mancino, von vier Blöcken verschiedener Größe, wo Domenico Fancelli für den Analphabeten unterzeichnet. Aber schon am 12. Februar 1517 schließt er dann den Gesellschaftsvertrag mit Lionardo da Cagione zur Beschaffung des Marmors für das Werk Leos, Säulen, Statuen und Relieftafeln, aus dessen Cava; mit Theilung von Kosten und Gewinn. Und im April hat er sich bereits überzeugt, dass

er das Juliusdenkmal in der im September eröffneten Weise, nach dem Plan vom Juli, nicht fortführen kann. Die Bestellung der neunzehn Blöcke bei Pelliccia wird zurückgezogen, und die hundert Ducaten zurückgezahlt. San Lorenzo nimmt ihn mehr und mehr in Beschlag, wächst zu größeren Verhältnissen aus, erhitzt seine Einbildungskraft. —

Die erste Sorge wäre nun gewesen ein Modell für die Fassade auszuarbeiten. Das Modell zu sehen war der dringende Wunsch seiner Auftraggeber in Rom, die ihm allein nun alles anvertraut und ihn mit Geld ausgerüstet hatten; von Salviati waren tausend Ducaten gezahlt worden. Ein Plan wird den Leuten sonst leicht problematisch, dünkt ihnen Phantasie; er selbst spricht diese Besorgnis aus (Milan. p. 383). Aber nicht weniger für den Bildhauer selbst war dieß das nächste, dringendste Geschäft. Ein Plan der blos im Kopf existiert, oder in einer flüchtigen Skizze, macht die Mitwirkung anderer unmöglich, und dem Künstler selbst kann bei Vertiefung ins Einzelne dessen Verhältnis zum Ganzen schwankend werden.

Man liest nun, dass er auf seinem Rückweg von Rom nach Carrara beim Aufenthalt in Florenz jene dem Papst vorgelegte Zeichnung dem Dombaumeister übergeben habe, ein Modell nach ihr anzufertigen. Es war derselbe Baccio d' Agnolo, den er eben um sein Theil an der Arbeit gebracht hatte. Aber wie konnte auch beim besten Willen ein Fremder, in seiner Abwesenheit, nach einer flüchtigen ersten Skizze, ein großes Modell zu Stande bringen! Als Michelangelo im Anfang März von Rom aus gemahnt wird, schreibt er zurück, er habe sich nun selbst ein Modell gemacht und habe Baccio nicht mehr nötig. Doch erscheint er eine Woche später (am 20. März) in Florenz, das inzwischen fertig gewordene Modell zu sehen, und findet es eine Kinderei — ob nun Baccio nicht gekonnt oder nicht gewollt — *una cosa da fanciulli.* Gleichwol erbietet er sich: 'Wenn Ihr meint, dass es geschickt werde, so schreibt nur'. Er reise morgen nach Carrara zurück, wo er dann La Grassa ein Thonmodell machen lassen will. 'Ich glaube, am Ende werde ich selbst eins machen müssen!' In dem großen Briefe vom 2. Mai meldet er, er habe keine Zeit gehabt sich mit dem Modell zu beschäftigen (*non ho potuto attendere a far modello*). Nur ein ganz kleines (*picoletto*) von Thon habe er für seinen eigenen Gebrauch gemacht, es sei zwar krumm wie eine gerollte Waffel (*crespello*); aber er wolle es doch jedenfalls senden, damit die Sache keine *ciurmeria*, kein

Schwindel scheine. Vier Monate waren verlaufen, ohne dass er Zeit gehabt, dem großen Werk eine sichtbare Gestalt zu geben, für das er seit dem Februar fortwährend Marmorblöcke auswählte und bestellte, für Statuen, Säulen und Reliefs.

In demselben Briefe aber wo er dem Papst dieses krumme Thonmodell verspricht, das warscheinlich Niemand verstehen konnte als er selbst, stellt er ihm, durch den Schatzmeister, die außerordentlichsten Forderungen. Dieß Aktenstück ist im Ton einer Sommation, wie ein Souverän mit Souveränen verhandelt. ‘Leset ein wenig mit Geduld, denn es ist wichtig. Die Sache ist die, dass ich mich getraue dieses Werk der Fassade, in Architektur wie Sculptur, zum Spiegel von ganz Italien zu machen. Aber es ist nötig, dass Papst und Kardinal sich schleunig entschließen, wenn sie wollen, dass ich sie mache, oder nicht. Und wenn sie wollen, dass ich sie mache, so muss man zu einem Entschluss kommen, d. h. mir sie auf Akkord (*in cottimo*) übertragen, und mir in jedem Stück anheimstellen’. Nur von den verwendeten Marmorn wolle er Rechenschaft geben, nicht von den verunglückten (*sono cosa fallace*); ‘denn ich verstehe nicht Buch zu führen’.

Drei oder vier Personen will er die ganze Marmorlieferung übertragen, wunderbare hat er entdeckt, wenn auch bis jetzt erst wenige in Händen.

Die Kosten werden sich auf 35000 Ducaten belaufen, in sechs Jahren wird die Fassade fertig sein.

Diesen Brief hat Buoninsegni dem Papste gezeigt, und dieser hat zu allem Ja gesagt. Nur das Modell will man entschieden nun sehen. Er kommt zu dem Zweck am 31. August nach Florenz, erkrankt aber mit seinem Gehilfen. Endlich im December bringt es Urbano nach Rom, es war von Holz und die plastischen Sachen in Wachs eingesetzt. Es findet Beifall und am 19. Januar 1518 kommt der Kontrakt zu Stande.

Was den Anstoß gab zu diesem Schritte hat er am Schluss des Briefs selbst verraten: eine Mahnung von Seiten der Erben wegen des Denkmals ist erfolgt: *perchè io sono sollecitato di costà del lavor mio, mi bisognia pigliar partito a ogni modo.* Dagegen bedarf er eines Schildes.

Die nächste Maßregel wäre nun die Heranziehung von Hilfskräften gewesen. An brauchbaren und bereitwilligen Bildhauern fehlte es gewis nicht. Wer hätte es nicht für eine Glücksgunst geachtet, unter ihm arbeiten zu dürfen, ihm zu helfen, in den groben und feinen Geschäften des umständlichen bildhauerischen Processes.

Hier aber zeigt sich eine merkwürdige Erscheinung. Man findet ihn zwar immer von Gehilfen, *garzoni* umgeben, aber es sind in der Regel ganz unbedeutende Gesellen, Leute, von denen die Künstler- und Denkmälergeschichte nichts weiß. Wenig begabt, zuweilen auch liederlich und untreu. Wo sich aber Leute von bekanntem Namen und Ruf bei ihm melden, erfolgt Abweisung. So ging es jetzt Andrea Contucci, wie früher Domenico Fancelli und Benedetto von Rovezzano. *Non gli dare altra speranza.* Schon damals fiel dies Freunden und Gönnern wie Verwandten auf. Die Verbindung mit dem tüchtigen, braven und dienstwilligen Baccio d' Agnolo ist ihm zuwider und giebt Anlass zu Verzögerungen, sein Modell wird verhöhnt; statt seiner bedient er sich dann jenes La Grassa, *quello isciocco di Grassa*, wie ihm sein Bruder Bonarroto vorhält, der doch viel schlechter (*pegio*) sei als Baccio. So übertrug er um jene Zeit die delicate Aufgabe der Vollendung seiner Christusstatue jenem Pietro Urbano aus Pistoja (er durfte seinem Vater nicht unter die Augen kommen), der, nachdem er den Marmor theilweise verhauen, nach Neapel durchging, unter Mitnahme eines Ringes von vierzig Ducaten Wert. Sofort überliefert Michelangelo die Statue dem ganz obscuren Frizzi. Man lese wie Sebastian del Piombo außer sich gerät über das was jener Urbano angerichtet. Der mehrfach genannte Bernardino von Settignano erwies sich als *ribaldo* (Milan. p. 114). Und auch Silvio Falcone, der die Aufsicht des Ateliers seit 1513 hatte und ihm nach Florenz berichtet, verlässt ihn plötzlich, er hat die Entdeckung gemacht, dass er zum Maler bestimt sei (6. December 1517). Antonio Mini, dem er seine Cartons und Modelle mit nach Frankreich gab, und sein Biograph Ascanio Condivi waren völlig talentlos.

Dieß war zum Theil Geschmackssache; wie auch bei andern großen Männern vorkommt, regten die Geringen seinen Humor an: er ‘barst vor Lachen’ über die Tölpeleien eines Menighella (*pittore dozzinale e goffo*), dem er die heil. Rochus und Antonius zeichnet, und des Topolino, eines eingebildeten Steinmetzen, der ihm Marmore besorgte.

Er fand die Toscaner, wie es scheint, nicht gefügig genug, zu arrogant. Buoninsegni gab ihm (1. Januar 1518) in dieser kritischen Zeit[1]

---

[1] Diese merkwürdige Stelle (bei GOTTI, Vita I, 113) lautet: Se farete a mio senno, avendovi a servire di uomini, piglierete d' altra nazione che delli nostri, che sono tanti gran maestri. In opportuno de' tanti arroganti, facendovi intendere, che sono circa due anni che io fu' a Milano, dove assai si lavora a quel Duomo, di scultura, e vidivi di buone cose, e vi vien su giovani assai che doveranno aver di grazia di servirvi.

einmal den klugen Rat, es mit Lombarden zu versuchen. Er hatte vor zwei Jahren in Mailand solche junge Leute an den Domstatuen beschäftigt gesehen, und die Resultate vortrefflich gefunden; solche würden sich glücklich schätzen ihm zu dienen. Jener Pietro Aprile aus Carona, der die fünf von dem Spanier Ordoñez unfertig, zum Theil kaum begonnen, hinterlassenen sehr complicierten Denkmäler mit Hilfe solcher Lombarden in wenig Jahren ausgeführt hatte, wurde von Michelangelo gelegentlich für Marmorlieferungen verwandt. Eben dieses Ordoñez Reliefs in der Kathedrale von Barcelona beweisen, dass es schon dazumal Bildhauer gab, die auf seine Art einzugehen verstanden. — Aber der Meister, der ganz die toscanische Geringschätzung der Lombarden theilte, hat diesen Vorschlag Buoninsegnis wol kaum ernstlicher Erwägung wert geachtet. 'Lombardo' gebraucht man noch heute in jenen Gegenden für 'Tölpel'.

Beiläufig, der Venezianer Sebastian Luciani überragt jene Creaturen ja himmelweit, aber auch er verdankte die endlich doch mit Verdruss abschließende Ära seiner Gunst weniger seinen wirklichen Verdiensten, als seiner Verschlagenheit. Er lebte von den ihm abgeschmeichelten Entwürfen und hat über Raphael, den *principe della Sinagoga*, in Ausdrücken an ihn geschrieben, die dem Schreiber so wenig als dem Empfänger der sie geduldet hat, Ehre machen.

Jene Behandlung leistungsfähiger Meister bestaunt man gewöhnlich als Äußerungen genialischer Offenheit und empfindlich strengen Künstlerurteils. Was für ein Mensch, bei dem der 'große' Andrea Contucci dreimal um Arbeit bittet und die Thüre gewiesen bekommt, obwol er einen Papst hat als Fürsprecher! Es ist aber wol etwas anderes. Vielleicht das fehlende Anpassungsvermögen einer reizbaren Natur? der jeder Widerspruch oder eigene Gedanke, ja die blose Gegenwart einer Person von irgend welcher Bedeutung im Atelier unbequem ist. Duldet sein aristokratisches Wesen nur Familiaren von bedientenhafter Unterwürfigkeit? und leider! berechnende Intriganten. Ihnen mistraut er nie, während er die Geduld echter Freunde und Gönner mit seinem Argwohn auf die Probe stellt. Dieß war der Grund, weshalb Leo X den schönen Gedanken, den er vielleicht gehegt, einer Vereinigung der großen Talente unter seiner Leitung, aufgeben muste. Michelangelos königlicher Geist schien zu einer solchen Hegemonie prädestiniert, später haben die Künstler Italiens und der Fremde in seiner Art gemeißelt und gemalt;

aber in der Form der Schule war sie ihm versagt. Noch ein anderer Grund war hier im Spiel, davon später.

Das auffallendste Exempel dieser Art bietet der Fall Jacopo Sansovino. Der junge Tatti war um dieselbe Zeit wie Michelangelo nach Rom gerufen worden. Er stand mit der Familie Bonarroti auf freundlichem, mit Michelangelo auf collegialem Fuße. Begierig ihm seine schweren und lästigen Arbeiten zu erleichtern, finden wir ihn im Januar 1517 in Seravezza; er hatte mit ihm verhandelt und Versprechungen erhalten (*conversazione con tante oferte*).

Jetzt aber wird er ihm auf einmal unbequem. Er hatte mehr als irgend ein anderer Ansprüche auf Anteil an der Fassade. Er war einst in Florenz zu den ersten Besprechungen hinzugezogen worden. Sicher ist wol, dass ihm der Papst und Salviati Reliefs (*storie*) zugesagt hatten, und auf diese mögen sich auch Michelangelos Verheißungen bezogen haben. Er ist nun der erste zu dessen Schaden er von der ihm nach jenem Ultimatum ertheilten Vollmacht Gebrauch gemacht hat.

Man kann sich Sansovinos Überraschung, seine Erbitterung vorstellen, als er erfährt, dass Michelangelo ihn vor die Thüre gesetzt hat, und zwar, was kaum glaublich, zu Gunsten einer Mittelmäßigkeit wie Bandinelli! Er hatte diesen *valentuomo* Salviati hoch empfohlen, einen besseren gebe es nicht[1]. Die Schnödigkeiten, die der tückische Streber sich später gegen ihn erlaubte, waren der Dank dafür. Der bitterböse Brief Sansovinos vom 21. Juni 1517, von den Italienern als schmähliche Verkennung gebrandmarkt[2], war leider nicht ganz unverdient. Wären die unerhörten Invectiven, die er ihm entgegen schleudert: Zweizüngigkeit ('öfters sagt Ihr Ja und Nein wie es euch gelüstet'), Wortbrüchigkeit, Undank so ganz unbegründet gewesen, Michelangelo hätte sie mit voller Verachtung erwidert. Wenn er ihm statt dessen kurz danach das Denkmal des Herzogs von Sessa verschafft (es kam leider nicht zu Stande), so war dieß wol weniger eine That heroischen Edelmuts, als der Trieb ein Unrecht wieder gut zu machen, und die Beschuldigung zu widerlegen, 'dass er notorisch noch nie Jemandem etwas gutes erwiesen habe', und 'Verflucht sei das eine mal, wo ihr gutes von Jemandem gesagt habt'.

---

[1] Er hatte Salviati gesagt, 'come Bacino .... era cosi valente uomo e 'l meglio che ci fussi!'

[2] A. Gotti, a. a. O. 136: Quale può essere più vituperosa lettera di questa? Qual giudizio più falso dell' alto animo di quel grande etc.

Seine empfindlichste Rache hat Sansovino später nehmen können, als er zu Venedig die Libreria errichtete, nachdem Michelangelo mit seiner Fassade gescheitert war. Die Feinde konnten mit dem Finger darauf hinweisen, was Florenz bekommen haben würde, wenn diese Sansovino anvertraut worden wäre. Vasari nannte sie das edelste italienische Bauwerk des Jarhunderts. Der reiche Aufriss der Fassade von S. Lorenzo in Richas[1] Werk zeigt Züge seines Stils.

Seravezza.

Dieser Name bedeutet eine Verfinsterung des Gestirns Michelangelos, — die unfruchtbarsten, unseligsten Jahre seines Lebens. Ein Vacuum in seinem Schaffen, Ankettung, 'als ein Steine karrender Pegasus', an eine unwürdige Arbeit; endlich ein Miserfolg ohne gleichen. Mit aller Mühe, Sorge und Qual ist nichts erreicht; Kraft, Zeit und Geld sind weggeworfen worden. Aber diese dunkelste Stelle in des Künstlers Leben ist, so liest man, auch ein Flecken in dem seines Gönners, des Medicäers. Leo X war der strenge, warheitliebende Zeuge seines leichtfertigen Treibens unbequem, wie einst Johannes der Täufer Herodes; er suchte nach einer Gelegenheit ihn zu entfernen. 'Alle Verehrer des großen Meisters müssen Leo X verwünschen.' 'Es dürfte in der Geschichte der Künste kaum ein vergleichbarer Fall vorkommen von so grausamer Nichtachtung der Rechte des Genius, von so erbarmungsloser Mishandlung, wie diese schmähliche Arbeit, die der Despotismus Leos ihm auferlegte'[2].

Der wirkliche Verlauf der Sache, wie er nun in der Correspondenz Michelangelos vorliegt, giebt zu dergleichen Vorwürfen keinen Anlass[3].

Die Entdeckung der Marmorbrüche von Seravezza hatte in Florenz großen Eindruck gemacht. Sie eröffnete eine Quelle dauernder Einkünfte und die Aussicht, sich von Carrara unabhängig zu machen. Am 18. Mai 1515 hatte die Gemeine Seravezza sie der Stadt Florenz

[1] RICHA, Giuseppe, Notizie istoriche delle Chiese Fiorientine. I. Firenze 1757.

[2] This pope, whom all worshippers of the great master are bound to execrate. Quart. Rev. 103, 467.

[3] Es ist der Mühe wert auf diesem Punkte zu verweilen, als bezeichnend für eine biographische Forschung, die in allen Einzelheiten von löblicher Exactheit, über die Mystificationen *en gros* der Überlieferung ahnungslos — oder klug — hinweggleitet.

abgetreten. Die Arte della Lana, die dem Dombau vorstand, war die Besitzerin. Später (1569) hat der Herzog Cosimo den Gedanken Leo X, den Marmor nur von hier zu beziehen, wieder aufgenommen. Die Statue der Florentia von Gian Bologna war die erste bei der er wieder verwandt wurde[1]. Sie sind dann Jarhunderte lang in Vergessenheit geraten; aber seit dem Ende des ersten Drittels unseres Säculums wandte man sich ihnen wieder zu, und fand den Statuenmarmor der tyrrhenischen Marmorstadt dem carrarischen mindestens ebenbürtig. Sein Korn ist dicht, gleichförmig, krystallinisch, an den Bruch des Zuckers erinnernd, die Farbe ein mattweiß, das in der Politur den Wachston annimmt, ohne alle gelben und bläulichen Adern. Der Meißel bewegt sich leicht vom Fleck, und nimmt regelmäßige Splitter weg. Noch heute kennt man die *Cava del Bonarroti* (auch *la Vincarella* genannt) an der Seite des Altissimo, in einer Höhe von tausend Metern. Für das Grab Napoleons im Invalidendom, die Statue Louis XIII auf der Place Royale, die Isaakskirche in Petersburg (1842) ist der Marmor von hier bezogen worden[2].

Michelangelo hatte spätestens 1515 zuerst von Seravezza gehört, noch ehe von S. Lorenzo die Rede war. Am 7. Juli erkundigt er sich von Rom aus bei dem Bruder (Milan. 117), ob er diesen Sommer Marmor von dort bekommen werde. Buoninsegni habe ihm gesagt, die Straße sei fast fertig. Dieselbe Auskunft verlangt er wiederholt von dem Steinmetzen Michele di Pavia aus Settignano (14. Juli, 1. u. 4. August). Auf den Reisen im Sommer 1516 wird er also in Florenz Proben gesehen haben. Vielleicht ist er auch selbst in den Bergen gewesen, hat aber keinen guten Eindruck mitgenommen. Andernfalls müste ihn die Aussicht aufregen, in einem florentinischen Steinbruch, unbeschränkt durch die Besitzer und Lieferanten von Carrara, frei schalten zu können. Auch Leo X hatte bei seinem Besuche im November 1515 mit Interesse von diesem sich aufthuenden florentinischen Carrara gehört. Zu dem Projekt der Fassade kam die Entdeckung wie gerufen, bei der Erschöpfung des päpstlichen Schatzes. Der Kardinal und Erzbischof von Florenz wollte seinem Dom einen neuen Marmorbelag geben lassen. Endlich sollte sie dem stockenden Bau der Peterskirche nützen. Salviati war mit Sachverständigen dort gewesen;

---

[1] E. MÜNTZ, Histoire de l'Art III, 362.

[2] O. SIMONIN, La Toscane et la mer Tyrrhénienne. Paris 1868.

sie fanden den Marmor allen Anforderungen entsprechend: reichlich, sehr schön und bequem zu transportieren.

Auch Michelangelo konnte die Wendung grade damals recht sein. Mit den Carraresen, die ihn doch seither, von der Pietà ab, vortrefflich bedient, hatte er sich eben überworfen. Am 1. August 1515 heißt es: er möge nicht mehr nach Carrara gehen, könne auch Niemanden schicken, *perchè si e' non son pazzi, e' son traditori e tristi.* Doch machte er im September 1516 die großen Bestellungen für das Juliusdenkmal bei Pelliccia u. a. Wie hätte er im Ernst daran denken können mit Carrara zu brechen! Wo zwanzig erfahrene Meister, darunter seit vielen Jahren von ihm erprobte, jeden Augenblick bereit waren, seine Wünsche prompt zu erfüllen! Seit mehr als zehn Jahren stand er mit dem Landesherrn, dem Marchese Alberigo Malaspina und seinem Kanzler Antonio da Massa in freundlichen Beziehungen.

Gewis ist, seit er dem Gedanken einer Bewerbung um die Fassade näher getreten war, stand bei ihm fest, dass er die Vorbereitungen hier am Ort betreiben, den Marmor aus Carrara entnehmen werde. Es ging in einem Zug. Zwar war ihm nicht unbekannt, wie großen Wert Leo und der Kardinal auf die neuen Brüche legten: Buoninsegni hatte ihm schon vor seiner Reise nach Rom (am 3. November 1516) geschrieben, der Papst wolle nichts von Carrara hören, weil er Pietrasanta in Affektion genommen habe. Des Kardinals Meinung war, er möge dort in Carrara sich amüsieren (*trastullarsi*) mit Marmorbrechen, bis die Straße von Pietrasanta zur Küste fertig sei, und dann ihn von dort beziehen.

Man beschloss das Unternehmen nun ungesäumt in Gang zu bringen, zunächst den Bau der Straße. Salviati bricht am 13. Januar 1517 aus Florenz nach Seravezza auf. Buoninsegni hatte schon tausend Ducaten flüssig gemacht. Man konnte natürlich nicht vorgehen ohne Michelangelo. Vieri de' Medici schreibt ihm (den 16.), er müsse in zwei Tagen da sein. Aber Michelangelo war nicht gesonnen zu kommen; entschlossen wie er ist, alles Marmormaterial aus Carrara zu beziehen, vollzieht er den Medici zum Trotz am 12. Februar 1517 mit Leonardo da Cagione jenen Gesellschaftsvertrag.

Dieß machte böses Blut in Rom und Florenz. Sein Bruder schreibt ihm: 'man halte ihn für die Ursache, dass die Cava sich nicht verwirkliche: er halte es mit Signor Alberigo'. Weshalb verschmähte er diesen bequemen, wirtschaftlich empfehlenswerten (*di util pubblico*) Bezug? Man vermutete sehr reale Beweggründe. Er selbst rechtfertigte seine

Handlungsweise durch kritische Ausstellungen an dem Marmormaterial; wie er auch später Condivi sagen ließ, sie seien *molto intrattabili.* Diese Herabsetzung der neuen Bezugsquelle (*torre la reputazione*) wurde besonders übel vermerkt. Der *archimaestro sculptore de la Sedia Apostolica* muste daran erinnert werden, dass er auch zu gehorchen habe. Der Kardinal gab ihm, in einem Schreiben vom 2. Februar 1517 mit ungewöhnlicher Schärfe des Tons seinen Willen zu verstehen. Nur toscanischer Marmor soll für S. Peter, den florentiner Dom und S. Lorenzo verwandt werden, selbst wenn er mehr kosten sollte. ‘Euer Verhalten hat Seine Heiligkeit und Uns in nicht geringes Staunen versetzt, und den Verdacht geweckt, dass Ihr in Eurem Interesse Carrara begünstigen wollt. Ihr handelt gegen das Vertrauen (*fede*), das wir Euch immer geschenkt.’ Der Wille sei, den Betrieb hierher zu lenken, zu beleben. Daher habe er seine Halsstarrigkeit (*pervicacia*) abzulegen.

Er muste sich nun entschließen zu gehorchen; der Vertrag mit Cagione wurde aufgelöst. Aber auch nach der Genehmigung seines Ultimatums vom 2. Mai, und als man im Juli einen neuen Anlauf nahm, die Straße in Stand zu setzen, als Baccio d’ Agnolo und Baccio Bigio erschienen (12. Juli) und Ferrucci ihn im Auftrag Salviatis dringend einlud, blieb er in Carrara.

In diesen letzten Monaten hat er, soviel man sehen kann, neben der Beschäftigung mit dem Modell der Fassade noch einige Bestellungen und Skizzierungen für das Denkmal gemacht; und zuletzt dann die Expedition seiner Marmore nach der Marina angeordnet. Es waren verdrießliche Tage. Man kann sich vorstellen, welchen Staub die Wendung der Dinge in Carrara aufwirbelte, nach jenen splendiden Aufträgen. Eine Concurrenz hatte sich aufgethan, die den Lebensnerv der Landesindustrie zu bedrohen schien. Die Folgen sind bekannt. Die Correspondenz ist voll Klagen über die Tücken der Carraresen.

Endlich am 20. März 1518 trifft er in Seravezza ein. Und der erste Schritt mit dem er seine langersehnte Thätigkeit eröffnet, ist die Forderung, ihm die Autorität über den Straßenbau zu übertragen[1]. Der Grund den er angab war, er allein kenne die Stellen wo guter Marmor zu finden sei. So heißt es in dem Brief vom 2. April, wo er

---

[1] Se io ò chiesto al Papa o al Cardinale che mi dieno alturità sopra questa strada, l’ ò fatto solo per potere comandare e farla dirizare in que’ luoghi dove sono e’ marmi migliori, che non gli conosia ognuno. 2. April 1518.

den Verdacht abwehren will, dass er die Leitung aus Gewinnsucht verlangt habe. Sein Bruder kann ihm auch die Versicherung geben, Salviatis Wille sei, dass er den Bau der Straße bekomme. Bei der nächsten Versammlung der Consuln (der Wollweber) würde er ihn durchbringen. Hocherfreut verspricht dieser, dass die Arbeiter ganz zu seiner Verfügung stehen würden. Übrigens aber habe er vollkommen freie Hand: die Straße selbst zu bauen, oder sie Donato Benti aufzutragen, oder wie es ihm sonst beliebe. Nur möge er sich keine Not und Sorge (*briga*) machen. Er erhielt auch das Recht auf Lebenszeit, den benötigten Marmor ohne Kosten (Zoll) auszuführen und nach Florenz zu bringen. Einen Monat später (29. April) hat er wirklich Benti, dem er (sagt Medici) wie einem Knecht (*servo*) befehlen könne, den Bau der Straße übergeben. Diese Arbeit währte bis zum August 1518.

* * *

Dieß ist also was übrig bleibt von dem frevlen Attentat Leo X auf die Majestät des Genius. Er hatte den wirtschaftlich empfehlenswerten, künstlerisch einwandfreien Entschluss gefasst, für seine florentinisch-römischen Unternehmungen den Marmor aus Seravezza zu beziehen, und Michelangelo zu verstehen gegeben, dass er diese Maßregel berücksichtige. Alle die Unannehmlichkeiten die er zu erleiden hatte, hat er sich selbst angerichtet, offenbar zum Leidwesen der Herren in Rom, die ihm diese Plackereien gern erspart hätten, aber nur zu bereitwillig waren, seinen Anwandlungen entgegenzukommen.

Selbst in dem Differenzpunkt zeigte man sich coulant. Vielleicht nur aus Rücksicht auf seine Wünsche und etwa eingegangene Verbindlichkeiten wurde ihm im Kontrakt vom 8. Januar 1518 freigestellt, den Marmor nach Gutdünken aus Carrara oder Seravezza zu holen[1]. Aber auch wenn man hierin rigoros gewesen wäre, wie in aller Welt konnte man ahnen, dass er seine kostbare Zeit als *capo cavatore* in Steinbrüchen und mit Straßenbau verlieren werde? So aber lautet die Beschuldigung; Leo hat Michelangelo zum Ingenieur, *roadmaker*, *quarry man* degradiert. Die großen Architekten, wie Alberti, pflegten kaum auf dem Bauhof gesehen zu werden. Es gab in Florenz Ingenieure

[1] La quale (la facciata) debe essere di marmi bianchi et fini di Carrara ò Pietrasanta, dove meglio indicherà al proposito della opera (Milan. 671).

und Marmorari genug für dergleichen Geschäfte. Und dafür hatte man ihm doch die goldenen Ducaten nicht gezahlt, sondern für das was er allein machen konnte. Man hätte denken sollen, es müsse ihm nichts dringender gewesen sein, als seinen Colossalstatuen und Reliefentwürfen einigermaßen feste Gestalt zu geben, daneben habe ihm alles andere als *seccatura* erscheinen müssen. Jedoch die zahlreichen Tagebuchnotizen, Briefschaften dieser Jahre enthalten nichts von dem was doch, wie er zu sagen pflegte, seine Kunst war.

Aber dieser lange Aufenthalt in den Steinbrüchen begegnet uns hier nicht zum erstenmal. Man malt es als Verbannung aus: er fühlte sich nirgend so zu Hause. Es war sein Sport, 'die Milch seiner Amme aus Settignano'. Er hatte eben in Carrara achtzehn Monate zugebracht. In Seravezza kam noch der Reiz dazu, den Betrieb von Grund auf selbst zu organisieren. Der Marmor scheint ihm Selbstzweck zu werden; seine höchste Sorge, seine Seligkeit ist, fleckenlos weiße Blöcke für seine Säulen zu bekommen. Sechs bozze von Säulenschäften als Resultat einer fast zweijährigen Direction, das war ein in der Geschichte italienischen Bauwesens noch nicht dagewesener Fall. Umsonst ließ ihm der Papst durch Salviati sein Verlangen, seine 'gröste Sehnsucht' ans Herz legen, ihn nur irgend ein Modell, nur den Anfang einer Figur der Fassade, am liebsten ein Relief sehen zu lassen, oder es mitzubringen (29. Dec. 1518). Sein Plan hatte bei Leo X vollen Anklang gefunden, aber es gab Leute in Rom, die achselzuckend meinten, er werde das nie in seinem Leben ausführen. —

Im Anfang, als er sich die neuen Marmorbrüche ansah, entdeckte er, dass er sich ohne Grund so lange gesträubt, und gar nicht so übel fahren werde. Er fand Adern erster Güte. Nun heißt es: Nach Carrara möchte ich nicht gehen, weil ich den Marmor den ich nötig habe, nicht in zwanzig Jahren bekommen würde (Milan. 386).

Aber bald zeigt sich, dass er so wenig mit den Tagelöhnern und seinen neuen *maestri cavatori*, sogar denen aus seinem heimatlichen Settignano auskommen konnte, wie mit den fleißigen Dutzendbildhauern oder gar den *gran maestri* wie Andrea Sansovino. Die Arbeiten in Seravezza sind nicht sobald eröffnet, als man auch schon heftige Klagen und Anfälle von Reue zu hören bekommt. Am 18. April heißt es: O tausendmal verflucht sei der Tag und die Stunde wo ich von Carrara fortging! Das ist die Ursache meines Verderbens; aber ich werde bald wieder hinkommen (Milan. 137). Es hieße Todte erwecken, diese Berge

civilisieren zu wollen, die Kunst in dieses Nest zu bringen. Jetzt erscheinen ihm jene *tristi* und *traditori* von Carrara in milderm Licht: *più umili che non sogliono* (s. 397). Sie schüren diese Verstimmung: *ne sono pregato come si prega Christo.*

Und als ihm im September 1518 ein schöner Säulenschaft zerbricht, kommt er so außer aller Fassung, dass er sich von Salviati erinnern lassen muss: große stolze Männer finden im Misgeschick neuen Mut; und der Bruder empfiehlt ihm die Klugheit bedeutender Menschen, vor allem sich selbst zu schonen. Seine Person müsse ihm höher stehen, als eine Säule und die ganze cava, ja als der Papst und die ganze Welt.

Die letzte Ursache des Miserfolgs der Fassade war also der unwiderstehliche Trieb alle Arbeit allein zu haben, und folglich auch die Architektur zu übernehmen, obwol dieß 'nicht seine Kunst' war. Hätte er diese einem anderen, wie Baccio d'Agnolo oder Jacopo Tatti überlassen, so wäre ihnen das Geschäft von Seravezza zugefallen und warscheinlich rasch erledigt worden. Der mystische 'Fluch', der auf dem Werke zu ruhen schien, war nichts anderes als jene Eigenart seines Charakters. Der Marchese von Massa schrieb damals, 'er habe stets die Menschen vor den Kopf stoßen wollen und seltsame Überraschungen schaffen, von ihm komme alles' [1].

Man hat gesagt, 'die Fassade von S. Lorenzo würde das glänzendste Beispiel seines plastischen Stils geliefert haben, sie und nicht mehr das Grabdenkmal hätte dann als Hauptwerk des Künstlers gegolten'. Wenn dem so wäre, welches Unrecht beging er gegen die Kunst, seine Auftraggeber und die Stadt Florenz, vor allem aber gegen sich selbst, dass er, mit zwölf colossalen Marmorstatuen, sechs thronenden Bronzefiguren und neunzehn Relieftafeln im Kopf! die ihm hierfür beschiedene Zeit in niederer Arbeit verlor, die andere ebensogut machen konnten. Er verlor nicht nur die Zeit die dem Werk gehörte, er gefährdete sein eignes Vermögen, denn nur bei ununterbrochener Übung kann der Bildhauer sich auf technischer Höhe halten. Es war Sünde gegen den heiligen Geist!

Es ist kein Wunder, dass man in Rom endlich die Geduld verlor und sich entschloss, ihn, wenn auch jetzt gegen seinen Willen, von dieser

---

[1] Che sempre avevi voluto combattere con gli uomini e fare stranezze, e da voi veniva tutto. Gotti I, 135.

Galere zu befreien. Im Anfang des Jahres 1520 war ein Viertel der ausbedungenen Zeit vorbei. Vielleicht hätte man ihn noch länger gewähren lassen, aber den Medici war, unter dem Eindruck des letzten Todesfalls in ihrer Familie, ein anderes Unternehmen in den Sinn gekommen, das besser für ihn zu passen schien, das sie ihm nun aufzutragen beschlossen. Der Kardinal sistiert die Arbeit, weil man ihm diese Plage des Marmortransports (*questa noia di condurre e' marmi*) abnehmen wolle, und sie ihm selbst liefern in Florenz, gemäß einer neuen Convention. Der Modus war nicht gerade offen und schonend. Die Opera von S. Maria del Fiore schickt einen Trupp Arbeiter nach Seravezza, die dort auftreten als ob sie zu Hause wären und von dem geförderten Marmor mitnehmen, was sie für den Plattenbelag des Domes brauchen. Er empfand das als rücksichtslosen Eingriff in sein Recht und Eigentum. Der Kardinal ersuchte ihn um Rechenschaft über die erhaltenen Gelder, dann werde er Befreiung von allen seinen Verbindlichkeiten erwirken. 2300 Ducaten hatte er erhalten, 500 waren noch nicht verbraucht. Das war die 'große Schmach, mich hierher gebracht zu haben, um das Werk auszuführen und mir es dann zu nehmen'[1]. Vielleicht, fügt er ironisch hinzu, um die Fassade von S. Lorenzo rascher fertig zu machen. Nach seiner Weise, solche Vorgänge zu erklären, hielt er alles für den rachsüchtigen Streich eines Subalternen, der das Ohr des Kardinals besaß: Buoninsegnis, dessen Ansinnen, sich bei der Marmorlieferung zum Nachteil des päpstlichen Fiscus zu bereichern, er abgewiesen habe. Leo X sei eigentlich für die Fortführung gewesen. Übrigens erklärt dieser sich zufriedengestellt; er wird von jeder Rechenschaft losgesprochen. Kein Vorwurf ist ihm weiter gemacht worden. Aber die Bahn war ihm nun frei für eine congenialere Arbeit, die Denkmäler der Sacristei, die ihm Gelegenheit gaben, seine Ehre wiederherzustellen. Statt den Papst mit Vorwürfen zu überhäufen über die Aufnötigung unwürdiger Arbeiten, hätte man mit Dank anerkennen sollen, dass er ihn, noch zur rechten Zeit, verhinderte, Zeit und Kraft vergeblich zu verzehren.

* * *

Ein solches Ende nahm die Fassade von San Lorenzo, das schmerzlichste Fiasco in Michelangelos Leben.

---

[1] Vituperio grandissimo de l' avermi condotto quà per far detta opera, e poi tormela. Milan. p. 415.

Wir sind im Besitz einer Anzal höchst authentischer Schriftstücke: der Kontrakt mit dem Papste, die Verträge mit den Marmorlieferanten liegen vor uns; aber das alles ist von verzweifelter Dürre; diese Papiere sind nur aus dem Grab der Archive in das der gedruckten Documente gewandert. In dieser Zeit, wo ihm die Arbeit oblag, vom December 1516 bis Anfang 1520, ist, soviel man sieht, nicht eine Historie, nicht eine Marmorstatue wirklich in Angriff genommen worden. Von Zeichnungen zu solchen ist kaum eine Spur übrig, von Anfertigung der Modelle für die Bronzen verlautet kein Wort. Hat er alles zornig der Vernichtung übergeben? Was einst dafür beschafft, war eine Masse von kostbaren Marmorn, davon vielleicht einige bozziert; dazu jene Skizze auf Papier und die zwei Modelle, die ebenfalls verloren sind. Über diese beiden Uranfänge des Kunstwerks: das rohe Material und die embryonische Idee, ist er nicht hinausgekommen. Wer diesen Verhandlungen gefolgt ist, wird gewis das Verlangen empfinden, jenen Fassaden-Entwurf kennen zu lernen, von dem Michelangelo, gegen seine Gewohnheit, in so hohen Worten sprach, und dem er eigentlich das Juliusdenkmal geopfert hat. Aber es ist hier nicht der Ort, das Material zu sichten, aus dem wir eine Vorstellung von ihm zu gewinnen vermöchten. Soviel der Verfasser sehen konnte, lag die Architektur, die ihm für die Fassade vorschwebte, in derselben Richtung wie die so er schon vor zwölf Jahren geplant hatte, in eben jenem Grabbau und dann in der Scheinconstruction des sistinischen Gewölbes. Auch jetzt, wo er nun wirklich unter die Baumeister ging, konnte er nicht Nachahmer sein. Seine Natur zwang ihn eigene Wege zu gehen, und diese konnten sein Vorleben nicht verleugnen. Es ist die Architektur eines Bildhauers und eines sehr eifersüchtigen Bildhauers, der sich auch eine Baufläche nur vorstellen will als Rahmen- und Nischenwerk für seine Statuen und Reliefs; ohne jeden Ausdruck lebendiger Kräfte, weil er diese der Plastik allein vorbehalten will. Er kann sich seine Fassade nur denken als ausgespannte Fläche, eine Art Bilderwand oder Ikonostasis. Nicht als Antlitz des Baues, sondern als Maske, hinter der er sich verhüllt, wirklich als Spiegel, der Bilder zurückwirft, statt einen Innenraum zu öffnen. Die Überschätzung der Zeichnung, die die Renaissance beherscht, der überspannte Geschmack der Flachheit, dieser ist es der hier noch einmal triumphiert, aber in einer Gestalt, die man mit Recht als barock im echten Sinne des Wortes bezeichnen kann. —

Der Saal in Via Mozza.

Als Michelangelo im December 1516 das Juliusgrabmal 'mit Thränen in den Augen' verließ, war doch nicht gemeint, dass es aufgegeben werden solle. Leo X versicherte die betheiligten Kardinäle, er werde es ausführen, und er der Papst wolle es nicht verhindern. Der Urlaub (*licenza*) den er ihm zu seinem und jener Herren grösten Schmerz ausstellen ließ, muss also nur auf eine Theilung seiner Thätigkeit gelautet haben, zur Abwehr juristischer Chicanen auf Grund der Klausel der Pakte von 1513 und 1516, keine Nebenarbeit von Bedeutung zu übernehmen.

Dass er fortan in diesem Sinne verfahre, versicherte er und ließ es versichern durch seine Leute. Urbano erklärt (2. Januar 1518) dem Aginensis sogar, er beabsichtige sich auf nichts anderes einzulassen (*che voi non volevj attendere ad altro se non a fare' questa sepultura*). Und man schenkte ihm Glauben: Wir glauben, schreibt der Kardinal, einem kleinsten Wort von Euch mehr als allen die das Gegentheil versichern (23. October 1518).

Und gewis, an sich würde diese Doppelbeschäftigung nicht unmöglich erscheinen. So dachten ohne Zweifel der Papst und sein Kardinal, die nie in der alten Verpflichtung ein Hindernis für ihre Pläne gesehen haben, und nie von der ihnen so oft nahgelegten Entbindung Michelangelos hören wollten.

Es galt nur, eine Organisation der Weiterarbeit in Florenz zu schaffen. Herstellung eines besonderen Ateliers, Herschaffung des Marmormaterials und Einstellung der Hilfsarbeiter. Diese hätten hier während seiner Beschäftigung mit S. Lorenzo die Arbeit in Gang gehalten; in Zwischenpausen des neuen Unternehmens konnte er selbst in dem alten Werke eine willkommene Abwechslung finden: Nebenarbeit ist ja die Erholung thätiger Naturen. Auf diese Art hätte jeder Andere die Sache zum Ziel geführt. —

Bei der Auflösung seines Haushalts und dem Verschluss des römischen Ateliers im Januar 1518, das unter Obhut Leonardo Sellajos und Sebastians blieb, freilich bald in traurigen Zustand kam, hatte er Marmore, Betten und Gerät nach Florenz schaffen lassen, wobei der Papst den Zoll erließ. Zu den mittransportierten Sachen gehörten aber nicht die Statuen, die er in der heißen Zeit 1513 und 1514 gefördert hatte (S. 252).

Mit diesem römischen Vorrat sollten dann die kürzlich in Carrara (seit September 1516) für das Denkmal erworbenen und zum Theil ebenfalls degrossierten Marmore vereinigt werden. Sebastian versichert auch (25. September 1518), die Mehrzahl der Figuren seien *bozzate*. Wir lesen in den Jahren 1518—1519 von zwei Statuen, die Michelangelo den Erben demnächst, zur Beruhigung ihrer Ungeduld, zu übergeben versprochen hatte; Sellajo rät, ja die eine wenigstens bis Frühjahr 1519 fertig zu stellen, die zweite mögen andere beendigen. Diese beiden müssen also zu dem Inventar des florentiner Ateliers gehört haben. Auf diese eine Figur sind nun die Hoffnungen des genügsamen Kardinals gerichtet. Salviati dagegen versichert, er werde im Sommer 1519 auf alle Fälle vier Figuren ausführen.

Indes muss er sich mit dieser Organisation der Werkstatt nicht beeilt haben. Fast ein Jahr (December 1518) ist verflossen und fast noch nichts geschehen. Nur auf einen passenden Raum hatte er Hand gelegt (*ò a ordine una bella stanza*), wo er zwanzig Figuren zusammen aufstellen könne. Am 24. November kaufte er ein Grundstück (*sito* oder *orto*) von einem Prete an S. Lorenzo, Matteo di Pavolo für 170 Ducaten, in Via Mozza, *popolo di S. Lorenzo*, wo er ein Haus bauen wollte (Milanesi 575f.)[1]. Die carrarischen Marmore liegen freilich bereit, an der Marine, wie der Kardinal rühmend bestätigt. Aber die große Dürre hat den Transport den Arno hinauf verzögert. Diese Dürre hat auch die Instandsetzung des künftigen Ateliers verhindert. 'Ich kann den Saal nicht decken lassen, weil in Florenz kein Holz ist, und die Wasserstraßen nicht fahrbar sind'. (Das florentiner Bauschreinergewerbe muss sich demnach in Not befunden haben.) Nach einer andern Lesart sollte der Herzog von Massa die Frachten zurückhalten; dieser ist darüber *istupefatto*, leugnet entschieden, und erhebt schwere Beschuldigungen gegen den Künstler (*molto caricano esso M.*).

Wer weiß wie lange dieser Zustand gedauert hätte. Jetzt aber wird ihm von Rom aus schärfer zugesetzt. Es fehlt nicht an Leuten, auch ein 'großer Meister' ist unter ihnen, die behaupten, dass er gar nicht arbeite und sein (des Kardinals Vincoli) Werk nie beendigen werde. Dieser ist in Unruhe (*si crucia*). Michelangelo selbst macht sich kein Hehl, dass er einen schlimmen Eindruck von ihm haben müsse (*à cattiva impressione de' fatti miei*).

---

[1] Im Jahre 1521 sucht er ein anstoßendes Haus käuflich zu erwerben (Milanesi 417).

Um Klarheit zu bekommen, beschließt man den Monsignor Francesco Pallavicini nach Florenz zu schicken, die Arbeit zu betreiben und sich von deren Stand zu überzeugen. Volles Vertrauen schenkt man dem Künstler, denn man macht ihm aus dieser Sendung kein Geheimnis. Sellajo avisiert ihn am 18. December, nach dem Fest werde Pallavicini kommen; 'deshalb bitte ich, sorgt dass er Euch bei der Arbeit antreffe' (*faciate vi trovj al lavoro!*); dieß klingt fast wie die südrussischen Alleen der Kaiserin Catharina.

Nach einem von Sebastian Ciampi entdeckten Briefe ist nun der Monsignore wirklich erschienen; Michelangelo hat ihn in jene Stanza geführt, und jener geht beruhigt von dannen: er sah alle Marmore und alle Marmorskizzen 'die noch heute (1542) da sind'[1].

Dieß Atelier hat während der fünf Lustra seines florentinischen Aufenthalts bestanden, also während seiner Beschäftigung mit der Fassade und der Sacristei von S. Lorenzo, es war der Schild, den er seinen Feinden und Verleumdern entgegenhielt. Über seiner Thätigkeit aber in diesem Raum liegt ein Schleier. Niemand hat je erzählt, dass er ihn dort arbeiten gesehen, nichts wird berichtet von Marmorarbeitern die er dort beschäftigt. Alle Statuen die unter Paul III in das Denkmal aufgenommen wurden, sind in Rom entstanden.

Dieß Dunkel wird aber durch Documente von ganz anderer Lichtstärke als alle schriftlichen Aufschlüsse erhellt: die Werke die Michelangelo, als er für immer aus Florenz verschwand, in jenem mysteriösen Raum zurück gelassen hatte. Die wichtigsten — wol die einzigen die über das primitiv Skizzenhafte hinausgeführt waren — sind während seines Lebens dort verblieben, und noch heute in Florenz zu sehen. Vasari, bei der Aufzählung der für das Juliusdenkmal gelieferten Statuen, kennt fünf florentinische; die vier *prigioni* und die Vittoria. Jene sind warscheinlich die vier Figuren, die er nach Salviati im Sommer 1519 liefern konnte.

Dieß Ergebnis eines so langen Zeitraumes kann Befremden erwecken. Zu dem Plan des Grabmals gehörten Bildwerke geistigen und religiösen Inhalts, und das Bild des Verstorbenen selbst; das war der dem Gegenstand nach erheblichere Theil der Aufgabe. Statt dessen beschäftigen

---

[1] In questo tempo Aginensis mandò M. Francesco Palavisini, ch' è oggi il vescovo d' Aleria, a sollecitaremi, et vidde la stanza, et tutti i detti marmi e figure bozzate per detta sepultura che ancora oggi vi sono. MILANESI 489.

ihn ausschließlich die klassischen Symbole des Untergeschosses. Es sind Varianten der zwei schon in Rom hergestellten *captivi*, aber weder in Größe noch im Stil zu ihnen passend. Weniger Gefesselte, als Tragfiguren, Atlanten; man möchte sie eher als Guirlandenträger deuten, wie solche für die Fassade von S. Lorenzo beabsichtigt waren. Aber dass sie wirklich, wie Wilson vorschlägt, für diese bestimt waren, scheint ausgeschlossen, da die Marmorarbeiten für beide Werke nach einer Bemerkung Clemens VII streng gesondert gehalten wurden.

Die Vittoria ist wol die rätselhafteste unter allen Geburten seines Geistes. Vasaris Bezeichnung, *una Vittoria con un prigione sotto*, entspricht den Victorien auf der florentiner Zeichnung, aber nicht dieser männlichen Figur. Cicognara schlug vor: *Valore, con un nemico abattuto.* Jene Victorien stellten die Erhebung und Weihe des Siegsgefühls dar. Leidenschaftliche Spannung, der Vernichtungstrieb des Kampfes sich lösend im Gefühl des Waltens höherer Mächte. Sie wurden herabgesandt auf die Wahlstatt; über den Niedergeworfenen eher schwebend als stehend oder hinschreitend, erheben sie Antlitz und Arme nach Oben, nach dem Herscher, in dessen Namen gestritten wurde. Die Bekleidung dieser Victorien widerspricht der Angabe des Biographen, zu der der nackte Jüngling passen würde. Aber dieser symbolisiert nicht den Sieg, sondern die Stärke, weniger Überwindung als eine ihr folgende übermütige Anwandlung. Er scheint beeinflusst durch die Beschäftigung mit jenen Nebenarbeiten, von denen ihn das Breve Clemens VII losmachen sollte, den Gruppen des Herkules, des Simson; man würde sie Simson nennen, wenn nicht dessen erhaltene Skizzen (Kensington Museum) so ganz anders aussähen. Wenn er in ihr seinen Ingrimm nach der Niederwerfung von Florenz, in einer Anspielung auf die brutale Unterdrückung der Vaterstadt durch die Tyrannei des Herzogs Alexander hätte auslassen wollen, freilich in einer allen Gepflogenheiten bildnerischer Symbolik fremden Form, und mit Fernhaltung des physiognomischen Schlüssels, so würde man sie die kühnste Satire nennen können, die die Bildhauerkunst je gewagt hat[1].

---

[1] Die Federzeichnung des geflügelten Genius in der Casa Bonarroti, der wol einen heil. Michael vorstellen könnte, ist warscheinlich die erste Idee dieser Gruppe. Eine Studie zu den niedergeworfenen Kriegern besitzen wir vielleicht in der Rötelzeichnung des Britischen Museums (Braun 14). Dagegen hat der unvollendete Marmor in Petersburg, Karyatide genannt, mit den Victoriengruppen nichts zu schaffen. Vielleicht ward er durch

Wilson hat auch die kühne Vermutung ausgesprochen, die Statue des Adonis, die jedoch nicht unter den in der Stanza gefundenen genannt wird, sei aus einer *bozza* hergerichtet worden, die zuerst für einen der gefallenen Krieger zu Füßen jener Victorien bestimt gewesen war.

Die Statuen passen also nicht recht in die uns bekannten Pläne; in dem letzten von 1516 waren die Siegesgruppen durch einfache Nischenfiguren verdrängt worden. Sie nehmen sich aus wie aus einem neuen, freien Impuls hervorgegangen, fast wie Bestandteile eines neuen Plans, einer florentinischen Edition des Denkmals. In Florenz hätte er den römischen Plan, und den in dem Atelier am Macello de' Corvi eingeschlossenen Kern aus dem Auge verloren. Sie sehen auch gar nicht aus wie mit halber Lust, aus Pflichtzwang gemacht. Die vier Sclaven sind äußerst spontan, rücksichtslos, eine lebenstrotzende Improvisation; die Vittoria ist ein sehr intensiv, kunstvoll ersonnenes und sorgsam durchgeführtes Werk. Sollte er irgend einmal den Einfall gehabt haben, die Idee des Siegs statt in einer Reihe, in einem Unicum concentriert auszudrücken und etwa in die Mittelaxe des Denkmals zu setzen? wie der Moses später aufgestellt wurde.

Man erinnert sich, dass es ihm Bedürfnis, ja Schaffensbedingung war, bei jedem neuen Ansatz die Bande früherer Pläne abzuschütteln und von vorn zu beginnen. So versteht man auch, dass er die weitgeförderten Stücke in Rom lässt, obwol ihre Vollendung in Florenz als Nebenarbeit so gut gepasst hätte, sie würden den ganzen Sturm von Drangsalen, Anklagen, Zweifeln, Nachreden und Drohungen beschwichtigt haben.

Als nun aber im Jahre 1531 die Aufstellung des Denkmals im Querschiff der alten Basilica der Eudoxia ernstlich ins Auge gefasst wurde, als es galt, alles Vorhandene in Rom zu versammeln, um daraus so gut es ging einen Denkmalaufbau zusammenzuschweißen: da zeigt der Künstler ein unüberwindliches Widerstreben, jene florentiner Studien die ihm Jahrelang als Belege seiner Vertragstreue gedient hatten, herbeischaffen zu lassen. Eine neue Wandlung schien in seinem Ideenkreiß vorgegangen. Am wenigsten passte wol die Vittoria, diese brutale

---

den Dornauszieher im Konservatorenpalast angeregt, als Variante in seinem Geschmack. Nicht als Genrebild mit dem Reiz knabenhafter Geschmeidigkeit, sondern als Experiment stärkster Biegung der Kniegelenke und Rückenwirbel. Seine Authentie wird auch durch die Benutzung in dem Gemälde des G. B. Franco, der Schlacht bei Montemurlo (Pitti 144) warscheinlich, dieses wunderlichen Cento später michelangelesker Motive.

Gruppe, die als Symbol gefasst, eher als eine Satire Julius II erschienen wäre, als Erinnerung an Eigenschaften die einen Oberhirten und Stellvertreter Christi kaum zieren. Der Künstler scheint selbst ein Urteil über diese Werke auszusprechen, indem er ihre Aufnahme verweigert. Sie waren in einer andern Luft entstanden, sie passten nicht zu denen, die nun dem letzten Plan zu Grunde gelegt worden.

Ohne Zweifel waren noch mehr angefangene Marmorwerke in dem Atelier; was ist aus ihnen geworden? Nach Vasari hatte sich Bandinelli von Herzog Cosimo viele Marmore Michelangelos zu verschaffen gewust; darunter waren einige Skizzen und eine ziemlich vorgeschrittene Statue; er soll sie in Stücke geschlagen haben, ebenso zwei Gruppen, Herkules und Antaeus, die Montorsoli vollenden wollte (X, 322).

Vielleicht hat Bandinelli die *bozza* einer sitzenden Statue für seinen Giovanni delle bande nere auf der Piazza S. Lorenzo verwandt.

Wie seltsam ist das Ende dieser Episode der 'Tragödie'! Der Marmor war vom Geld Julius II beschafft, die Zeit und Arbeit die er daran gewandt, war ebenfalls mit diesem Gelde bestritten worden. Sie waren das Eigentum des Herzogs von Urbino. Im Jahre 1531 wurden sie nachdrücklich eingefordert. Aber man wuste nichts bestimtes über das Inventar des Ateliers; man dachte wol, die Florentiner würden so wertvolle Sachen ungern weglassen, und man scheute den mächtigen Cosimo auf den Fuß zu treten. So wurden sie durch Verjährung Eigentum der Familie Bonarroti, und der Neffe Leonardo verehrte sie dem Großherzog, der die Vittoria im großen Saal des Palazzo Vecchio aufstellen und die vier Sclaven als Grottendecoration verwenden ließ. Bei Gelegenheit des Jubiläums 1875 hat man vergebens versucht, sie ins Museum zu bringen.

Die Zwischenzeit von 1520—1523.

Nach dem Zusammenbruch des Fassadenplanes durfte Michelangelo sich vollkommen frei fühlen. Er hätte sich nun dem Vermächtnisse seines alten Julius wieder zuwenden können, das er vor vier Jahren unter Thränen verlassen, und seine Entteuschungen in der Arbeit vergessen. Die Marmore aus Rom und Carrara standen bereit im Hause Via Mozza. Am wenigsten, sollte man denken, würde ihm von den Medici eine Störung kommen, nach der rücksichtslosen Art wie man ihm gekündigt hatte; oder er sich bereit finden lassen, bei

dem nächsten Antrage gleich wieder zuzugreifen. Ihre Finanzen waren erschöpft, ihre Gedanken ganz von der Politik in Beschlag genommen. Nach Condivi hätte er wirklich die Statuen für das Denkmal wieder aufgenommen. Aber Leo X und der Kardinal hatten bereits ein neues Unternehmen in petto und für ihn bestimt: die Sacristei von S. Lorenzo mit den Familiengräbern; ja diese war die Veranlassung gewesen zur Sistierung der Fassade.

Es bedurfte freilich einiger Zeit bis er sich wieder soweit beruhigte, dass man bei ihm anklopfen konnte. In den ersten Monaten war er ganz Gift und Galle. Als ihn Sebastian del Piombo um eine Empfehlung an den Kardinal Bibiena bat, schrieb er einen Zettel (Juni 1520), der zwar am römischen Hofe Heiterkeit erregt haben soll, aber die Verehrer des großen Mannes peinlich berühren muste. 'Nicht als Freund und Diener', das verdient er nicht zu heißen, sondern als 'gemeiner, armer, verrückter Mensch' legt er sie dem Kardinal vor; man kann ja aber auch einem Menschen wie er einmal einen Gefallen thun; wie die Zwiebel schmeckt, wenn man Kapaune satt hat. Das Geld würde nicht weggeworfen sein, wie bei ihm, Sebastian werde ihnen Ehre machen. Diese Ironie ist stumpf, weil die groteske Übertreibung den Ernst des wolbegründeten Ärgers über den selbstverschuldeten Miserfolg kaum verschleiern konnte.

Derselbe Sebastian bemühte sich, natürlich auch in eigenem Interesse, ihm die bevorstehende Ausmalung des letzten und grösten Saales der Stanzen, des Constantinsaals zu verschaffen, für den Raphael Zeichnungen hinterlassen hatte. Dem Papste hatte die Arbeit der Penni und Genossen nicht gefallen. Er war damit einverstanden, dass Michelangelo diese vielbegehrte Arbeit angetragen werde. Sebastian kann ihm eröffnen, dass alles in seine Hand gelegt sei (*vui sette padrone del tutto*); und das sei eine Gelegenheit alle uns angethane Unbill zu rächen (*far le vendete vostre e mie*). Dass die lang erwartete Antwort (die leider nicht erhalten ist) wieder im Ton des Galgenhumors war, erhellt aus dem folgenden Brief des Venezianers: 'Wenn Ihr Euch nicht für den großen Mann halten wollt, der Ihr seid, für mich seid Ihr es und für alle Menschen, auch für die so es nicht wollen'. Er schien zwar die Zusage abzulehnen; doch konnte man weder Ja noch Nein herauslesen.

Sebastian fiel also die Aufgabe zu, ihn zu besänftigen und die Wege für die medicäischen Pläne zu glätten. Besonders bekämpft er die Vorstellung einer gehässigen und geringschätzigen Verkennung von Seiten Leos, die freilich, wie sich später zeigt, bei ihm tief gewurzelt

war. 'Er hält Euch in sehr großer Ehrerbietung (*reverentia*) und kennt Euch wol' (6. September). 'Wenn die Rede auf Euch kommt, so ist es als spreche er von einem Bruder, fast mit Thränen in den Augen. Denn er hat mir gesagt: Ihr beide seid zusammen erzogen worden, er verrät, dass er Euch wol kennt und liebt; aber Ihr jagt ja selbst Päpsten Furcht ein'. Leo will Sebastian gern glauben, dass er mit seiner Hilfe Wunder thun werde: 'denn Ihr alle habt von ihm gelernt'. Und dann folgt die bekannte Bemerkung über Raphael, der als er seine Malereien gesehen, die Manier Peruginos verlassen habe. Das war Balsam auf die Wunden. 'Aber er ist schrecklich, wie du siehst, und man kann mit ihm nicht verhandeln'. Diese Worte spielen an auf die Art wie er eben für einen Antrag ersten Rangs, den Constantinsaal, sich bedankt hatte.

Hier nun hatte Leo doch gezeigt, wie man diese *terribilità* behandeln müsse. Noch wirksamer aber erwies sich das neue Projekt der Sacristei, es zündete sofort, alle Verstimmung hinweg fegend. Er erkannte hier den wahren Weg die Scharte jenes Miserfolgs auszuwetzen, einen viel besseren als jenen Constantinsaal. Der heiße Wunsch, ein Gedächtnis seiner Hand in der Vaterstadt zurückzulassen, sollte nun doch erfüllt werden. Wie sehr der neue Plan nach seinem Herzen war, erhellt aus der Raschheit mit der er ihn ins Werk setzt. Im April begiebt er sich nach Carrara und macht da alle Maße der Denkmäler in Thon (*terra*) und gezeichnet auf Papier; er giebt die Marmore zwei Gesellschaften in Auftrag. Scipio von Settignano wird mit der Beaufsichtigung betraut. Es war eine Sache von dreißig Tagen. Die Madonna wurde alsbald skizziert. Man sieht, die bittern Erfahrungen sind nicht umsonst gewesen.

Da aber kommt eine unverhoffte Stockung, wie er behauptet, lediglich durch Schuld des Kardinals Julius. Diese Unterbrechung währte dritthalb Jahre, bis zu dessen Thronbesteigung, als Clemens VII; in diese Zeit fällt die kurze Regierung Hadrian VI. Noch einmal war er also frei; da hätte das Juliusdenkmal erheblich gefördert werden können; wofern man die Termine erwägt die er selbst zur Vollendung nach dem letzten Plan für nötig erachtet hatte. Und die Schriftsteller füllen die Sedisvacanz und die Jahre Hadrian VI aus mit dieser Arbeit. Nach Vasari hätte die Erschütterung die Leo X Tod der Künstlerwelt brachte, ihm die Muße dazu verschafft. Anders klingt freilich der verworrene Bericht Condivis. Er sei nach dem Tode Leo X und der Wahl Hadrians

genötigt worden, noch einmal das Werk zu unterbrechen (*intermettere*) und zwar in Folge der Anklage der Erben; er habe der Vorladung nach Rom folgen wollen; da habe Kardinal Julius, um einen Vorwand seines Bleibens in Florenz zu schaffen, das Projekt der Bibliothek und der Sacristei aufgebracht und versprochen, den Papst zu beruhigen. So sei denn unter Hadrian und eine Zeit lang unter seinem Nachfolger keine Rede mehr gewesen von dem Juliusdenkmal. Und dieß ist ohne Zweifel das richtige. Wie sollten sich die Erben, gerade als Michelangelo in voller Thätigkeit für ihr Interesse begriffen war, zu einem Process entschlossen haben, der eben durch seine notorische Unthätigkeit begründet wurde. Endlich hat er selbst erklärt, der Kardinal Julius habe ihm, als er das Denkmal wieder vorgenommen, diese Arbeit geradezu verboten.

Ein solches Verbot scheint nun freilich nicht recht glaublich. Denn, könnte man sagen, der Kardinal hatte ihm damals nichts zu befehlen, er stand in keinem Abhängigkeitsverhältnis zu ihm und bezog von ihm keinen Gehalt. Wie sollte er damals so schroff aufgetreten sein, als er scheinbar sogar das Interesse an seinem Familiendenkmal verloren zu haben schien und die Mittel zu dessen Ausführung zurückhielt; während er doch später als Papst, wo er dasselbe so eifrig betrieb und Michelangelo besoldete, stets abgelehnt hat, ihn von der Pflicht gegen die Rovere zu dispensieren! Das angebliche Verbot war also wol nichts weiter als ein ärgerlicher Ausfall — den der Kardinal morgen vergessen hatte; er hatte freilich genügt, den reizbaren Künstler von der Arbeit abzuschrecken, die er doch nur mit halbem Willen wiederaufgenommen.

Wie aber Michelangelo selbst damals im Innersten zu dem Juliusdenkmal stand, schon zu Leo X Lebzeiten, darauf fällt ein grelles Licht durch die Verhandlung, in die uns ein Brief Sebastians hineinsehen lässt. Am 27. September 1520 war der Kardinal von Agen plötzlich gestorben, der bisherige Vertreter der Interessen von Urbino, ohne letztwillige Anordnungen zu hinterlassen. Nach Sebastians Rat (27. October) wäre dieß der Moment gewesen, eine Schwenkung (*digressione*) in Betreff des Grabmals zu versuchen. Michelangelo der bemerkt hatte, dass man ihn bald wieder brauchen wollte, also geneigt sein muste, ihm gute Worte zu geben, wäre gern nach Rom gekommen, wenn ihm Leo X ein Breve ausstellen wollte. Es wurde angeregt, aber der Papst hielt gerade diesen Augenblick für inopportun. Er hatte den Herzog

von Urbino seines Landes beraubt; jetzt hieß es, der Kardinal Aginensis sei vergiftet worden, er muste böse Reden fürchten, wenn er von diesem Tod gegen das Interesse der Rovere Vorteil ziehen wollte. 'Er will Euch nicht stören in Euren Arbeiten zu Florenz, will nicht Ursache sein Euch von diesem Werke abzulenken[1], und in keine Angelegenheit des Kardinals sich einmengen'.

Der Sachverhalt war folgender. Das neue Mausoleum hatte für Michelangelo ungleich stärkeren Reiz als die Vollendung des alten. Unterbrochen nach dem ersten Anlauf ließ es ihn nicht los. Er hat, wie er schildert, im Jahre 1521 dem Kardinal Medici die Schwelle abgelaufen, um es in Zug zu bringen[2]. Der Kardinal verhielt sich unbegreiflich spröde, gleichwol konnte jener es nicht als aufgegeben betrachten; eine Wendung in der Stimmung des launenhaften Medicäers konnte jeden Augenblick eintreten.

Die Folge ist ein ungewisser, schwankender Zustand, der seine Arbeitskraft lähmt. Dieser Zustand erreichte einen Grad von Peinlichkeit, dass ihm sogar wieder die Versuchung nahetrat, Florenz zu verlassen. Die Thatsache steht da, dass bis zur Papstwahl von 1522 nichts für das neue wie alte Unternehmen geschehen ist.

Damals also plante er eine Reise nach Venedig. Am 27. April 1522 schrieb ihm Giovanni von Udine, er habe die Aufträge bei seinen Freunden dort ausgerichtet; noch mehr aber beim Dogen (Antonio Grimani) Glück gehabt, der seine Person wie seine Kunst warm verehre und gern ein Andenken von ihm dort hättte. Stefano Stirio ist überzeugt, es werde ihm in Venedig besser gefallen als in Florenz, er ist dort anerkannt, ja ersehnt. Auf dieß Briefblatt ist ein Sonettfragment geschrieben, das seine Stimmung in ergreifender Weise zum Ausdruck bringt.

Mille rimedi invan l'anima tenta:
Poich' i' fu preso alla prestina strada,
Di ritornare endarno s' argomenta.
Il mare e 'l monte e 'l foco colla spada,
In mezzo a questi tutti insieme vivo;
Al monte non mi lascia chi m' a privo
Dell' intelletto e tolto la ragione.

(Frey XIV.)

---

[1] El papa disse .... che non voleva essere origine lui de pervertirve di questa opera. Milanesi Correspondants de M. A. p. 20.

[2] Brief an Fattucci, Milanesi p. 421.

'Tausend Mittel versucht umsonst die Seele; seitdem mir die alte Straße vertreten wurde, sucht man sie vergebens wiederzufinden. Das Meer und der Berg und das Feuer mit dem Schwerte, inmitten aller dieser zusammen lebe ich nun; zum Berg lässt mich nicht der mir Denk- und Urteilskraft geraubt hat'.

Die 'alte Straße' ist das Juliusdenkmal. Das Meer ist Carrara und die Rhede von Avenza, im April 1521 war er zum letztenmal in Carrara gewesen; der verbotene Berg sind die Marmorbrüche von Seravezza, das Schwert der Krieg in der Lombardei der das medicäische Unternehmen gelähmt hat; das Feuer? — vielleicht die Liebe; der Feind — die Urbinaten?

Aber sind denn diese florentiner Jahre ein Vacuum?

Man würde fehlgehen wollte man sich Michelangelo, in der Art von Raphael und Rubens etwa, in stetiger Thätigkeit des Erfindens und Vollendens, inmitten einer vollen Werkstätte in geregeltem Betrieb vorstellen. Die Chronologie seiner Werke widerspricht dem. Er war ein Melancholiker, von Zeit zu Zeit träumerischer Unthätigkeit, belebt durch Eingebungen der Phantasie, fähig und bedürftig. Perioden erfüllt von unglaublicher Intensität geistig-körperlicher Leistung, wechseln ab mit Zwischenakten der Sabbatruhe. Vielleicht war diese Theilung eine Bedingung des Zaubers seiner Werke. Das meinte Clemens VII wenn er sagte, Michelangelo ist der gröste Arbeiter, *wenn er will*.

Um ihn zum Arbeiten in seinem Sinn zu befähigen, dazu gehörte die Frische und Unmittelbarkeit einer bedeutenden Inspiration, wo Plan und Ausführung Schlag auf Schlag folgte, und Freiheit des Gemüts. Er kann nicht arbeiten wenn der Geist anderswo ist als die Hände, und wenn Eingriffe in seine Freiheit drohen, oder ein Feind, ein Bandinelli gegen ihn intriguiert.

Jene Zeiten wo ihm der Genius günstig war, sind Jedermann bekannt. Dazwischen kommen Jahre wie die letzten florentinischen vor 1504 (S. 208), und diese von 1521—1523. In solchen Zeiten der Ruhe machte er Sonette, die er unermüdlich umgoss, oder Zeichnungen für Werke deren Ausführung er nie begann, oder las Dante, opferte der Freundschaft, betrachtete die Neuheiten der *scavi*, hörte Nachts den Improvisatoren und Musikanten zu; verfiel aber auch in Trübsinn, wie er damals sich alt und *mal disposto* nannte und so schwach fühlte, dass er nach einem Tag Arbeit vier Tage Ruhe bedürfe. War ein solcher Zustand vorbei, eröffnete sich ihm ein neues Arbeitsfeld, so mochte er von den Früchten solcher Mußestunden nichts mehr wissen; ein Anlass,

eine freundschaftliche Regung, ein Umzug veranlasst ihn, sie zu verschenken oder zu verbrennen.

Darauf zielen die Vorwürfe der Feinde, er gehe müßig; die Warnung Salviatis, ihre alten Lästerungen[1] nicht zu bestätigen, indem er die Arbeit feiern lasse. So mochten die denken, die keine andere Vorstellung haben von Berufserfüllung, als wenn sie die Leute tagtäglich pflichtgetreu mit ihren Säcken zur Mühle traben sehen.

Aber was war die Ursache der plötzlichen Unterbrechung des Planes der Sacristei für volle drittehalb Jahre? — Michelangelo selbst hat in einem Brief an Fattucci seine merkwürdigen vier Audienzen bei dem Kardinal Julius im Lauf des ereignisreichen Jahres 1521 anschaulich berichtet (Milanesi p. 421). Seine Absicht ist alle Schuld auf den Kardinal abzuwälzen, und dessen Verhalten als unbegreiflich hinzustellen; er selbst hat ihm ja seine unbedingte Willigkeit versichert, seine Bereitschaft auf jede besonderen Bedingungen einzugehen. Die Kälte des Kardinals erscheint hier rätselhaft; denn im Grunde war er ebenso wie der Künstler bei der Ausführung des Unternehmens interessiert. In den Anerbietungen Michelangelos aber und in den ablehnenden und ausweichenden Antworten des Medicäers ist ein Punkt in den Hintergrund gerückt, der beiderseits das einzige Hindernis war: der Geldpunkt! Jener hatte die erhaltenen 1500 Ducaten verbraucht und, wie er Buoninsegni schreibt (Milan. 411), kein Geld auszugeben, sonst würde er, ohne ein Wort zu verlieren, alles machen was dem Kardinal beliebe. Er trug sich mit Kaufplänen von Immobilien, des Gartens de' Caccini, des Hauses in Via Mozza. Der Kardinal aber war nicht bei Kasse. Seine Äußerungen malen uns einen Mann der in großen Unternehmungen steckt und sich in höchster Aufregung befindet: er hat weder Zeit noch Aufmerksamkeit für Nebengeschäfte. Er ist auf dem Weg nach der Lombardei, in diese Monde fiel Vastos Eroberung Mailands, dessen Herzogtum ihm Leo X verheißen hatte; dann dieses Papstes plötzlicher Tod, und das Conclav in dem er selbst durchzudringen hoffte. Michelangelo scheint von alledem nichts zu ahnen; wie damals, zu Ostern 1506 als er mit seinen Geldforderungen Julius II Geduld auf die Probe stellte, scheint er vorauszusetzen, dass der Kardinal ihm zu Gebote zu stehen hat, so oft es ihm beliebt.

Der Kardinal mochte mit dem wahren Grund, seiner Finanzklemme,

---

[1] Quel che egli hanno sempre giudicato de' casi tuoi. Salviati, 30. October 1525.

nicht herausrücken[1]; er schützt andere Bedenken vor, giebt zu verstehen, dass er (nach den letzten Erfahrungen) wol Grund habe, ehe er den Beutel wieder aufthue, sich zu vergewissern, dass auch etwas dabei herauskomme. In der Technik mancher Kunst wol bewandert, glaubt er zu wissen woran die Unternehmen Michelangelos scheitern. Er verlangt eine Organisation des Werks, mit Hilfsarbeitern (*ch' io trovassi degli uomini*), einen durchgearbeiteten Plan zum Zweck rascher Endigung (*qualche buona risoluzione da far presto quelle sepolture*). Wir lesen in einem Brief Bandinellis (7. December 1547), dass er sich beklagte, er habe Michelangelo nie dazu bringen können, große Modelle herzustellen, daran sei alles gescheitert. Ferner, er will irgend etwas sehen, etwas fertiges vorfinden. 'Irgend etwas gutes' (*qualcosa di buono*), er schreibt ihm gar nichts vor; und das war es ja grade, was jener nicht ertragen konnte, dass man ihm Vorschriften machte.

Michelangelo wuste auch recht wol was man ihm vorwarf, und so ist er bedacht, in jener zwei Jahre später verfassten Schutzschrift gerade die Punkte als von ihm offeriert zu betonen, die man bisher immer vergebens von ihm verlangt hatte: Holzmodelle in der Größe des Denkmals, und darin (*di cimatura*) alle Figuren von Thon. Man beschwerte sich über seine Unzugänglichkeit gegen Vorschläge und Verhandlungen, seine Empfindlichkeit gegen Einmischungen; und nun hört man, wie er selbst alle denkbaren Modalitäten der Ausführung angeboten und bestimte Anweisungen erbeten hat.

---

[1] Der Kardinal verweist ihn an seinen Schatzmeister Buoninsegni, der aber von einer solchen Kommission nichts weiß; und Michelangelo erklärt ihm auf Befragen: *che non volevo niente.*

DRITTES KAPITEL.

UNTER HADRIAN VI UND CLEMENS VII.

PROCESS UND COMPROMISS.

Drohungen der Erben.

Am 9. Januar 1522, nach einem der längsten Conclave, war Hadrian Floriszoon von Utrecht, damals Regent in Spanien für Karl V, zum Papst gewählt worden; erst am 2. September hat er seinen Einzug in Rom gehalten. Die Erben, die nun auf den einflussreichen Kardinal Medici keine Rücksicht mehr nehmen zu müssen glaubten, entschlossen sich bald darauf zu einem Schritt, der die Angelegenheit des Denkmals, die seit sechs Jahren einer chronischen Lähmung verfallen schien, in ein neues, für Michelangelo besonders peinliches Stadium brachte.

Francesco Maria, Neffe Julius II und Haupt des Hauses Rovere, der infolge Adoption dem letzten Montefeltre, Guidobaldo I († 1507) auf den herzoglichen Thron von Urbino succedierte, war im Jahre 1516 von Leo X seines Staates beraubt und mit dem Bann belegt worden. Es geschah nach jener Zusammenkunft mit Franz I in Bologna, um dieselbe Zeit also wo der Papst den Bau von S. Lorenzo beschloss. Zugleich hatte dieser seinen Neffen Lorenzo, den Sohn Pieros, zum General der Kirche ernannt und mit Urbino belehnt. Diese That medicäischer Herschsucht und schamlosen Nepotismus erschien der verbannten Familie auch im Lichte der Undankbarkeit. Der Bruder Leo X Julian war mit Guidobaldo eng befreundet gewesen; er hatte nach der Vertreibung der Brüder aus Florenz im Palast zu Urbino jahrelang ein Heim gefunden, und hier die Wendung des Glücks abgewartet. Guidobaldo bewirkte auch seine Versöhnung mit Julius II, während die Herzogin Elisabetta für die Erziehung jenes Lorenzo mütterliche Sorge trug.

Francesco Maria hatte sich damals mit seinem zusammengerafften Heere tapfer gewehrt, und obwol fast aller Mittel der Kriegführung baar,

in achtmonatlichem Feldzug, sein Land wiedergewonnen; aber, durch Verrat unterliegend, zum zweitenmale weichen müssen. Der neue Herzog starb am 4. Mai 1519; darauf hatte Leo das Herzogtum samt Pesaro und Sinigaglia dem Kirchenstaate einverleibt. Nun da er selbst durch unheimlichen Tod weggerafft worden war, setzte sich Francesco Maria von Ferrara aus in kurzer Zeit wieder in Besitz seines Landes. Und als Hadrian VI mit den Kardinälen die ihn in Livorno empfangen, sich Rom näherte (29. August 1522), begrüßt er ihn als huldigender Vasall bei Ponte Milvio; wird in Gnaden angenommen und erhält die Investitur von Urbino nebst der Präfectur der Stadt Rom, die er schon unter Julius II besessen.

In welch seltsamer Lage befand sich nun Michelangelo. Der wiedereingesetzte Herzog fand bald Zeit, sich über das Denkmal seines Oheims berichten zu lassen, für das sogar noch in den Jahren seiner Verstoßung die Gelder gezahlt waren (bis 1518); ohne dass aber bis jetzt über den Stand der Arbeit irgend bestimtes sich hätte ermitteln lassen. Der Künstler hatte inzwischen im Dienst seines Verfolgers gearbeitet; aber auch nachdem Leo X den Bau der Fassade sistiert, und als er nach dessen Tode wieder Herr seiner Zeit schien, war nichts von fertigen Statuen gehört worden. Eben jetzt aber war er im Begriff den Meißel der Glorification desselben Lorenzo zu widmen, der der Fluch seines Lebens gewesen war.

Der Herzog, durch und durch Soldat und von impulsivem Temperament, soll kein besonderes Interesse für das Monument gezeigt haben. Da die Verhandlungen zu keinem Resultat geführt, beschloss man die versumpfte Angelegenheit durch einen scharfen rechtlichen Eingriff zu erledigen. Der Zeitpunkt war günstig.

Dem alten Holländer, den manche für den einzigen ehrlichen, um nicht zu sagen anständigen Mann der dortigen Gesellschaft halten wollen, und den diese auch schnell zu Tode geärgert hat, ihm waren die welschen Meister gleichgültig; welchen Eindruck die sistinische Kapelle auf ihn gemacht, ist schon berichtet worden; die Thüren des Belvedere ließ er vermauern bis auf eine, deren Schlüssel er behielt. Die Gruppe des Pasquin, der ihn freilich wenig schonte, befahl er in den Tiber zu werfen, und als man ihm versicherte, er werde auch da wie die Frösche nicht verstummen, wollte er ihn zu Kalk verbrennen lassen. Nun setzten ihn die Oratori, Gio. Maria della Porta aus Modena und Girolamo Staccoli vom Stand der Sache in Kenntnis, nebst Präsentierung eines Motu proprio zur Unterzeichnung.

Er hat gegen den Process nichts einzuwenden, *che questo si facci*, hat er gesagt, dem Rechte soll sein Lauf gelassen werden. Der Antrag lautete auf Zurückzahlung der erhaltenen Gelder mit Zinsen.

Obwol die veränderte politische Lage seit 1521 zu Sorgen Anlass geben muste, scheint doch Michelangelo bis dahin an einen so gehässigen Schritt der Erben nicht gedacht zu haben.

Die Wirkung dieser ihm von Salviati (am 18. November 1522), mit beruhigenden Bemerkungen, mitgetheilten Nachricht war wie bei dem Stand der Sache und bei seinem Temperament zu erwarten stand; nur war es nicht die von den Klägern vielleicht erhoffte. Jahre lang hat von nun an diese Drohung über ihm geschwebt; die Briefe bis zur Belagerung von Florenz spiegeln die schroffen Gegensätze, zwischen denen seine Stimmung pendelt, verraten die Tiefe seiner Erregung. Er ist *in gran travaglio.* Unter allen Gedanken aber die der Process in ihm aufregt, fehlt einer: selbst vorübergehend ist es ihm kaum eingefallen, den Scandal durch Berufung auf die mehr oder weniger geförderten Statuen in Rom und Florenz, und durch die Erklärung nachdrücklichen Entschlusses der Beendigung abzuwenden.

Nur einmal (im September 1525) ist er auf die Idee verfallen, die Erben mit einem ganz einfachen Denkmal in den Formen des vorigen Jarhunderts abzufinden, in der Art des dürftigen Wanddenkmals des Papstes Pius III (Piccolomini) in S. Peter; jetzt in S. Andrea della Valle. Aber Clemens VII hat darüber gelacht: das sei ja für achthundert Ducaten gemacht worden (29. November).

In kühlen Augenblicken verhehlt er sich nicht die Berechtigung seiner Auftraggeber zu dem feindseligen Entschluss. Ihre schlimme Stimmung (*mala disposizione*) gegen ihn sei nicht ohne Grund (1. November 1526). Darum will er sich zu der förmlichen Erklärung seines Unrechts verstehen, die Gelder zurückzahlen, soweit sie nicht abverdient sind (19. April 1525). 'Man kann mir keinen Process machen, wenn ich bekenne im Unrecht zu sein'[1]. Aber wenn es wirklich zum Process käme, da will ihm bedünken, als ob hunderte wie er nicht hinreichen würden, jenen Schaden mit Interesse zurückzuerstatten. Von Schrecken ergriffen malt er sich aus: 'Was würde aus mir werden, wenn der Papst mir fehlte; meines Bleibens wäre nicht auf dieser Welt'.

Diese verzagten Regungen werden aber weggerissen durch eine Woge

[1] Non si può per me piatire, se io confesso d' avere el torto. 19. April 1525.

zorniger Empörung, wenn er der beleidigenden Worte gedenkt, die gegen ihn gefallen sind, wie ihn schon im Jahre 1513 der Kardinal von Agen einen *ciurmadore* genannt (Milanesi p. 428). Man hatte behauptet, er habe die erhaltenen großen Summen, deren Verbrauch bei seiner einfachen Lebensweise unerkärlich war, auf Wucher verliehen; er hat den Stich der Worte Lügner, *ladro e usurajo* fühlen müssen. Nun plaidiert er den rechtlichen Ansprüchen gegenüber mit Heftigkeit auf die Forderungen der Billigkeit. Er hat einst Julius II das große Werk der Sistina für unvollzähligen Lohn geliefert, und diese Summen werden jetzt gar aufs Conto des Denkmals gesetzt; von den tausend Scudi, die für die Statue in Bologna gezahlt worden, sind ihm $4^1/_2$ Ducaten übrig geblieben! So hat er, wenn man genau und gerecht nachrechnen wolle, noch zu fordern: die Erben sind in seiner Schuld.

Indes das psychologische Endergebnis, die alles überwältigende Empfindung, die jetzt in ihm die Oberhand gewinnt, ist der heiße Wunsch, das Denkmal um jeden Preis abzustoßen. 'Ich sehne mich loszukommen von dieser Verpflichtung, mehr als zu leben'. (1. November 1526.) Auf die Periode des verminderten und getheilten Interesses (1517—1522) folgt also nun die letzte des unvermischten, bewusten Abscheus, mit kurzen Intermezzos aufgedrungener Beugung unter das Unvermeidliche. Eine Wirkung, die Drohung und Zwang bei Charakteren wie der seine immer haben wird. Dieß ist nun das Leitmotiv der Tragödie, bis zum Schluss. Beschwichtigt durch freundschaftlichen Zuspruch der Salviati, Fattucci, Sebastian, hinter denen Clemens VII steht, bequemt er sich wol zu Vermittelungswegen, aber bald nach Wiederaufnahme des Meißels flammt jener Hass von Neuem auf. Dieser unüberwindliche Widerwille wird zum körperlichen Zustand, er lähmt ihm den nervigen Arm; in den Jahren 1525 und 1526 hallen die Briefe der Correspondenten wieder von Klagen und Vorwürfen, dass er nicht mehr arbeite. Seine eigenen Äußerungen bekunden einen Zustand tiefer Oppression. 'In dieser Weise kann ich nicht leben, geschweige denn arbeiten'. Der Fünfzigjährige, der noch für mehr als ein Menschenalter Kraft zum Leben und zu erstaunlichen Werken in sich trug, jammert, er habe wenig Kräfte mehr, weil er alt sei (24. October 1525). Wegen Alter oder körperlicher Verstimmung (*mala disposizione di corpo* 19. April) könne er das Denkmal nicht endigen. Im Gefühl seiner Unzugänglichkeit gegen Vernunftgründe schreibt er: Wundert Euch nicht, dass ich ganz den Kopf (*el cervello*) verloren habe. Leider sei er

pazzo, obwol ja seine *pazzia*, auch Melancholie nennt er es, und seine *bizzarria* nur ihm selbst schade. Das klingt wie ein *argumentum e misericordia.*

Aber in dieser Nacht leuchtet ihm ein Hoffnungsstern auf: der Medici. Alle diese sich anklagenden und entschuldigenden Gedanken münden schließlich immer in dem Rufe: der Medici soll ihn befreien. Im Sturm seines Innern ergreift er die Aussicht auf einen Machtspruch von Rom als Rettungsanker. Und der Hebel, den er in der Hand zu haben glaubt, ist der Familienstolz.

'Wenn der Kardinal jetzt, wie Ihr mir sagt, Willens ist, dass ich sein Familiendenkmal mache, so seht Ihr ja selbst, dass ich es nicht kann, wenn er mich nicht von dieser römischen Geschichte (*da questa cosa di Roma*) frei macht. Wenn er mich aber frei macht, so verspreche ich, für ihn zu arbeiten ohne jeglichen Lohn, mein ganzes Leben lang. Nicht etwa, dass ich diese Befreiung verlangte, um das Grabmal Julius II. loszuwerden, denn ich mache es gern, sondern um ihm zu dienen. Aber auch wenn er mich nicht frei machen will, fügt er kleinlaut hinzu, und blos irgend was von meiner Hand für jene Grabmäler will, auch so werde ich darauf denken, während der Arbeit am Juliusgrabmal Zeit zu schaffen, um etwas nach seinem Geschmack auszuführen (Milan. 421 f.). .. Ich bin bereit, zu jeder Stunde Person und Leben einzusetzen, wenn es gefordert würde, für den Kardinal!' Er wäre vielleicht der einzige Italiener gewesen, der hierzu von Herzen bereit war!

Man versteht die Freude, mit der er (am 25. November 1523) die Kunde von der Wahl dieses Kardinals (19. November) begrüßt. 'Ihr werdet gehört haben, dass Medici Papst geworden ist. Darüber hat sich, dünkt mich, die ganze Welt gefreut; ich glaube, dass nun Vieles geschehen wird.' Er erscheint schon im December in Rom; seit dem Februar 1524 bezieht er eine Pension von fünfzig Ducaten monatlich. 'Ich will nur was der Papst will, und ich weiß, dass er nicht meine Schande (*vituperio*) will.' (*Vituperio* hatte er früher die Entziehung der Fassade durch denselben Kardinal genannt.) D. h. Er soll seine Sache in Ordnung bringen (*acconciare*), und ihn befreien, als sein *uomo di mezzo.* Der Wille des Mannes in Rom soll die *force majeure* sein.

Wer könnte den Ursprung und Sinn dieser Versicherungen der Ergebenheit und Dienstbereitschaft verkennen, die immer mit dem drohenden Auftauchen der urbinatischen Agenten zusammenfallen! Wer

wollte ernstlich glauben, dass ihn irgendwelcher Zug des Herzens zu Clemens VII getrieben habe, sich für die Verherlichung seiner Sippe anzustrengen. Im Stillen nährte er schon gegen dieß Haus den dumpfen Groll, der dann in seinem Anschluss an die aufständische Partei in Florenz hervorbricht.

Es war also die Sacristei von San Lorenzo, die Denkmäler Julians und Lorenzos und die Bibliothek, in diesen Projekten sah er die Feder, die das psychische Uhrwerk Seiner Heiligkeit für seine Befreiung in Gang setzen sollte. In dem Eifer, mit dem er sich diesen Unternehmungen widmet, vielleicht schon früher bei der S. Lorenzofassade, wie später beim Jüngsten Gericht, wirkte ja zweifellos auch der Reiz dieser für ihn neuen, dankbaren und ruhmbringenden Werke. Aber der schärfste Sporn war doch, dass er mit solchem Talisman jenes urbinatische Gespenst verscheuchen konnte. Freilich steigerten diese absorbierenden Werke dann wieder die Abneigung gegen die Nebenbeschäftigung. Wie hätte er auch, während jener schweren Spätgeburten der letzten titanischen Gebilde seiner Sepolcri, noch die kalten Schatten aus des längst vermoderten Julius Todtengepränge zum Leben rufen können!

Dennoch war es römischen Überredungskünsten im Laufe des Jahres 1526 gelungen, ihn für die Idee eines bequemen Mittelwegs zu gewinnen. Er hat eine Zeichnung gefertigt, die der Papst angesehen hat, und die nun dem Herzog geschickt werden soll. Schon jubelt der treue Canonicus Fattucci, seine mühevolle, geduldige Arbeit endlich mit Erfolg gekrönt zu sehen; dann, ruft er, werde ich glauben, im Paradiese gewesen zu sein. Da aber brachen die Stürme los über Florenz und Rom und machten für Jahre alles zu nichte.

Der Geldpunkt.

Das Geld, die *ducati d'oro di camera*, der nervus rerum besonders in bildhauerischen Unternehmungen, mischt sich da oft auch als störende, retardierende oder falsch beschleunigende Kraft ein. Haben nicht Alberti und Lionardo für angezeigt gehalten, ihre jungen Freunde vor der Gewinnsucht als dem Ruin ihrer Kunst zu warnen?[1] Von

[1] Ac meminisse quidem iuvabit, semper adversam, laudi et virtuti, fuisse avaritiam. Quaestui enim intentus animus raro posteritatis fructum assequetur. L. B. DE ALBERTIS, De pictura L. I, 53 (Basil. 1540). Goldne Worte besonders auch in Betreff der Sorge für die Familie hat Leonardo im I. Buch des Tractates, S. 59.

Michelangelo darf man nun freilich überzeugt sein, dass er nur durch Unerfahrenheit und Gleichgültigkeit in Geldsachen sich oder seine Arbeiten geschädigt haben könne. Es ist hier weder der Ort noch Platz, seine finanzielle Geschichte zusammenzustellen, die Höhe der als Honorare und Pensionen von den Päpsten empfangenen Summen ziffernmäßig festzustellen, die Procente die er den Aufträgen und die er seinen Privatinteressen zugewandt hat, auszumachen. Darüber wird kein Zweifel sein: Michelangelo war kein Diener des Mammon; aber auch darüber kaum, dass seine Werke nicht durch den Geiz seiner Brotherrn gelitten, oder dass sie ihn etwa nicht seinem hohen Rang gemäß behandelt haben. Fast alles was er in den vierzig Jahren von Julius II an bis zur paulinischen Kapelle geschaffen, ist vom Geld der Päpste gemacht worden; und dabei ist er, obwol aus armer Familie, ein begüterter Mann geworden und hat dieser Familie ein Majorat hinterlassen. Nichts war das freilich gemessen am Wert seiner Schöpfungen!

Michelangelo konnte in seinem Alter ohne Übertreibung von sich sagen, er habe auch als er vermögend geworden, allezeit gelebt wie ein Armer. Wir lesen, wie bereitwillig er im stillen Thaten der Barmherzigkeit ausübte, 'gute Werke'. Er hat wo der Ehrenpunkt ins Spiel kam, verschmäht zu fordern was man ihm gern gegeben hätte, und die die Stränge des Beutels in Händen hatten, haben ihn gelegentlich selbst auf die unnötige Bescheidenheit seiner Ansprüche aufmerksam gemacht. Er hat gewis nie eine Arbeit übereilt, weil Zeit Geld ist; und zuletzt hat er den Bau der Peterskirche zur Ehre des heil. Petrus und zum Heil seiner Seele übernommen.

Dieß schließt natürlich nicht aus, dass er Geschäfte wie Geschäfte behandelte, und dass die Schiffspatrone, die *scarpellini* von Carrara von ihm nicht mehr profitiert haben als von anderen. Und einmal hat er sogar den Versuch gemacht, selbst unter die Handelsleute zu gehen, als er mit Leonardo da Cagione 1517 jenen Compagnievertrag für Marmorlieferung abschloss.

Zweifellos aber ist, dass seine Gepflogenheiten in Geldsachen bei den von ihm übernommenen umfangreichen Aufträgen unberechenbaren Schaden angerichtet haben.

Er hielt es, wie er selbst sagt, für gefährlich, große Summen im Hause zu behalten. Alles wurde sofort nach Florenz geschickt, wo es in einer Bank deponiert, meist aber in Grundbesitz angelegt wurde. In dem Augenblick wo er das Juliusdenkmal begann (31. Januar

1506) sendet er tausend Ducaten nach Hause; im Juni 1513 stellt er den Brüdern tausend Ducaten für Eröffnung eines Geschäftes zur Verfügung; in diesem Jahre hatte er 1200 Ducaten für das Denkmal erhalten. So hat er in den Jahren 1512, 1515, 1517, 1520, 1540 Ländereien, auch ein Haus, im florentinischen Gebiet angekauft, das väterliche Gut in Settignano arrondiert. Diese Grundstücke sollten Vater und Brüdern eine Rente liefern, denn er wuste wol, dass baares Geld in ihren Händen rasch zerstoben wäre.

Seine Triebfeder hierbei war aber nicht blos der starke Familienegoismus des Italieners, sondern Standesstolz. Er war überzeugt, dass die Simoni Bonarroti ein gutes altes Geschlecht seien, er erspähte sie zweihundert Jahre zurück als Mitglieder der Signorie (2. Mai 1548); er hat fest geglaubt, mit den Grafen von Canossa nahe verwandt zu sein; in der Folge erscheint der Hund mit dem Knochen als Helmzier im Familienwappen. Sein lebenslängliches Trachten war, 'unser Haus wiederzuerwecken'[1].

Daher ist er erbötig, dem Neffen und Erben Leonardo bei seiner Heirat 1500—2000 Ducaten zum Ankauf eines Familienhauses zu spenden; und dieser Edle hatte bereits vierzig Jahre von ihm gelebt, doch ohne die bürgerliche Tugend der Dankbarkeit zu verraten (er habe ihm nie ein freundliches Wort geschenkt). Er nennt sich *cittadino fiorentino*, rühmt dass er die Kunst nie als Geschäft betrieben (*bottega* gemacht) habe — wegen der Ehre der Seinigen; daher sollen sie Briefe nicht *a Michelagnolo scultore* adressieren. Ja selbst den Päpsten will er nur gezwungen gedient haben[2]. Das Geld freilich, mit dem er jene Wiederherstellung bewirkt, war ja in ihrem Dienste erworben. Er verlangt entschieden, dass Gismondo in die Stadt ziehe, denn er will keinen Bruder, der Ochsen treibt. Wilson sieht hierin Stolz, man kann darin auch das Gegenteil sehen. Es giebt auch eine Rangordnung der Geister, in ihr gehört er zum höchsten Adel; aber der adlige Titel hat zuweilen sogar gehindert, den Adel in Künsten und Wissenschaften zu erringen, *farti vero nobile* (Leonardo da Vinci p. 59). Man wird nicht soweit gehn, in dieser Schwachheit des großen Mannes mit Lombroso eine Bestätigung seiner Theorie vom Genie zu sehen, aber mehr Künstler hierin war doch der arme

[1] Mi son sempre ingegniato di risucitar la casa nostra, ma non ò avuto frategli da ciò. M. an Lionardo 4. Dec. 1546.

[2] Sempre me ne son guardato per l' onor di mie padre e de' miei frategli, ben io abbi servito tre Papi: che è stato forza (2. Mai 1548, an Lionardo).

Töpfer Bernard Palissy, der statt ein Haus zu gründen, das Holz seiner Dielen, Möbel zu den Experimenten seines Schmelzofens verbrauchte.

Er hat es erreicht, ein kleines Grafengeschlecht seines Namens zu hinterlassen, das drei Jarhunderte im Hause der Via Ghibellina residiert und seinen kostbaren Nachlass vor profanen und forschenden Augen zu hüten Sorge getragen hat, sogar noch für die Zeit nach seinem Erlöschen. Aber seine unsterblichen Werke sind dabei doch etwas geschädigt worden[1]. Wer solche Unternehmungen unter Händen hat, muss Geld in jedem Augenblick parat haben, und sich nicht bedenken, es dringenden Falls springen zu lassen. Es ist eine umständliche Sache, und die immer viel Bedenken verursacht, etwa um Bronze anschaffen zu können, solche Summen aus einer fernen Bank ziehen zu müssen, und was doppelt unbequem, durch Verwandte[2], die lieber alles selbst genommen hätten. So bildet sich das Streben, die Ausgaben möglichst auf Marmorbeschaffung zu beschränken, und selbst an den Kosten dieser durch unendlichen Aufenthalt in den *Cave* zu sparen. Daher das Widerstreben Hilfsarbeiter in Sold zu nehmen, wie Freunde und Gönner fortwährend raten. Oder wenigstens, sich mit geringen Subjecten zu behelfen und anspruchsvollere aber fähigere abzuwehren. ‘Nehmt viele Gehilfen, und gebt ihnen gute Löhnung’, rät Salviati (18. Januar 1524). Wir sehen, nur unter dem stärksten Druck der Notwendigkeit und der Bestürmung von oben nachgebend, nimmt er einigemale wirkliche Künstler an, die doch auch nur mittelgute Arbeit machen; mit Seufzen bezahlt er sie aus seiner Tasche.

Zerfall des Meisters mit dem Denkmal.

Das Jahr 1529 und die darauf folgende Belagerung der Stadt Florenz brachte eine unverhoffte Unterbrechung der peinlichen Lage. Die Katastrophe, sonst ein harter Schlag für die Künstler, die in alle Winde zerstoben, kam für ihn fast wie eine Erlösung. Es war eine viel bessere ‘Befreiung’, als jene päpstliche. Allen Verfolgungen und Zumutungen entrückt, sieht er sich in den großen Freiheitskampf hineingeworfen,

[1] What we call real estate — the solid ground to build a house upon, is the broad foundation on which nearly all the guilt of the world rests. N. HAWTHORNE, The house of the seven gables.

[2] Wie im Juni 1515 wo er Bonarroto 1400 Ducaten aus der Bank des Hospitals von S. Maria Nuova entnehmen lässt (Milan. p. 115).

fühlt die Innervation des mächtigen Pulsschlags des Gemeinwesens; jene Kenntnisse der Befestigungskunst die er einst im Hause San Gallos gesammelt, stehen jetzt sehr hoch im Preis; er atmet die stählende Luft der That. Und vielen bis auf den heutigen Tag ist seine damalige Rolle (abgesehen von dem kläglichen Abschluss) wie ein glorreicher Lichtpunkt im Leben Michelangelos erschienen: dieser sein Anteil an der 'letzten Aufwallung altflorentinischen Geistes' (Otto Hartwig). — —

Wer vermöchte sich seinen Zustand vorzustellen, als das nun wie ein Traum vorübergerauscht, und alles wieder war wie zuvor! Sollte er endlich lernen, dass es Fesseln giebt, die weder Zeit noch Schicksalsgunst bricht, sondern nur der Wille, der den Zufall beherscht. Die Zeit aber hatte seinen Hass der alten Kette nur gehärtet.

Er war mitten aus dem Unternehmen für den Medici, um das er sich so eifrig bemüht hatte, herausgerissen worden, hatte Bastionen gebaut und Kanonen gerichtet gegen die Bundesgenossen derselben Familie deren Ruhm jenes Werk gewidmet war, und gegen den Mann, für den er Leben und Person einsetzen zu wollen versichert hatte. Und nun sieht er sich verloren, ohne den Schild den ihm dieser selbe Mann darzubieten eilt.

Unerhörte Unglücksschläge hatte Clemens VII in Haus und Staat erlebt: nun aber war auch, wenn gleich mit schweren Opfern, die Herschaft seiner Dynastie fest begründet worden. Seine Denkmäler erschienen ihm jetzt noch in anderem Licht: wie eine Bekrönung dieses nun gesicherten Erfolgs, ein Triumphlied. Alles muste aufgeboten werden, den einzigen der es ausführen konnte, günstig zu stimmen. Keine größere Freude, heißt es, könne ihm werden, als zu hören dass Michelangelo arbeite. Er redet von ihm, wie ein Vater von seinem Sohne (29. April 1531). Er schärft seinen Agenten in Florenz wiederholt ein, ihn auf alle Weise bei gutem Humor zu erhalten, *accarezzare*. Der Künstler weiß es, das ist sein Trumpf, den er gegen die alte Last auszuspielen entschlossen ist. Das Denkmal Julius II nämlich ist das absolute Hindernis von des Papstes Lieblingsplan, er muss es wegräumen.

Die Situation, so lässt er vernehmen, ist sehr einfach. Zwei Modi giebt es, von den Erben loszukommen (*desobbligarsi*): das Denkmal machen, oder aber das empfangene Geld zurückzahlen, damit sie selbst es machen lassen, *per le loro mani*. Der Papst allein hat zu entscheiden. Aber wenn der Papst seine Familiengräber will, muss er ihn frei machen, auf

andere Weise kann er sie nicht besorgen (*attendere*). Diese Sprache ist sehr entschieden. Mit dem Brief an Sebastian vom 29. April 1531 heben die Verhandlungen wieder an. Am 26. Juni setzt Michelangelo seine Ansicht der Sache in dieser bündigen Weise auseinander.

Die Klage der Erben stützt sich auf den Kontrakt von 1516. Die Frist der Ausführung war auf neun Jahre angesetzt (vom 6. Mai 1513 an gerechnet); sie ist längst verstrichen. Er stellt die Alternative: Entweder muss nun das Denkmal nach diesem Plan jetzt geliefert, oder der Kontrakt muss kassiert und durch einen neuen Vertrag ersetzt werden.

Zur Wiederaufnahme der Arbeit nach dem alten Kontrakt erklärt er sich bereit, aber unter Bedingung einer weiteren Zahlung von achttausend Scudi. — Dieser Vorschlag konnte von Niemandem ernst genommen werden. Der Papst selbst soll ihm (nach Condivi) gesagt haben, er sei nicht recht gescheit (*tu sei ben matto*), wenn er wähne, der Herzog werde ihm einen Quattrino weiter zahlen. Übrigens hatte das dessen Procurator schon vor sechs Jahren erklärt. Aber nicht von ferne dachte er selbst daran, eine Arbeit für achttausend Scudi sich jetzt aufzuladen. Nachdem man in dreißig Jahren für ungefähr dieselbe Summe nichts bekommen hatte, muste das wie Hohn klingen. Der Herzog, hieß es, müsse ja erwarten, beides, Geld und Denkmal, zu verlieren.

Also bleibt nur der zweite Weg: einen neuen Vertrag aufzustellen, eine abgekürzte (*breviata*) Form des Monuments zu erdenken, wie schon Ende 1525 im Werk gewesen war. Als der vom Papst ihm bestellte Procurator, Tommaso della Porta, den Oratori die Alternative gerichtlich vorlegt, sehen sich die zwei Herren an und erklären sich ohne Besinnen für die abgekürzte Form, d. h. die dem Betrag der bereits gezahlten Gelder entspreche. Michelangelo ist bereit, das vorhandene Material auszuliefern und zweitausend Ducaten, ja dreitausend für die Kosten der Vollendung durch andere Meister und Gehilfen zu zahlen. Damit hofft er das Unglückswerk nun endlich abgewälzt zu haben.

Es scheint, dass alle Betheiligten: die Erben, der Papst, die Freunde mit ihm einverstanden sind. Die Erben sind bereit ihm alles zu überlassen, alles soll lediglich seinem Gutdünken, seinem Gewissen, seiner Ehre anheimgestellt werden. Clemens VII gebietet, nichts dem Herzog zu schreiben, vorzuschlagen, ohne Michelangelos Zustimmung. Auch die Ausführung durch fremde Hand hatte schon früher der Kardinal

von Santiquattro für annehmbar erklärt (1524). Nicht einmal zu erfahren braucht der Herzog was er bekommen soll. Er hatte eine Zeichnung gewünscht; dem Agenten erklärt Sebastian, Michelangelo sei nicht der Mann, Proben, Zeichnungen, Modelle und solche Lappalien (*frascaria*) vorzulegen, die mehr hinderten als nützten.

Man verlangte also, er möge die in Carrara und Florenz seit 1516 erworbenen und hergestellten Statuen und *bozze* nach Rom schaffen lassen; sie sollen samt den alldort in dem Hause Macello de' Corvi während derselben Zeit unter Verschluss bewahrten Arbeiten, Statuen und Quadratur, jetzt beendigt werden, und was mit diesen Vorräten herauszubringen ist, das soll das neue Denkmal sein. Einen passenden (*a proposito*) Meister soll er wählen und dieser unter seiner Aufsicht und mit Hilfe des ebendort vorhandenen Apparats seiner Zeichnungen und Modelle die Arbeit ausführen. Eine billigere Auskunft, ein für ihn bequemerer Weg scheint nicht ausgedacht werden zu können. Die Bestimmung eines Bildhauers, Ratschläge, Beaufsichtigung: das waren Dinge die wenig Mühe und Zeit kosteten.

Aber man hatte seine Meinung doch nicht ganz richtig verstanden. Das ergab sich aus dem unerwarteten und selbst seinen Freunden auffallenden Widerstand, den er von Florenz aus nun erhob. Der Sinn jener Rückzahlung, die dem Papst viel zu hoch gegriffen schien, war, dass sie sein absolutes Lösegeld sein sollte. Er wollte durchaus nichts mit den weiteren Arbeiten zu schaffen haben und, wie Sebastian sagt, *abbandonare l'opera del tutto.* Er will Zeichnungen, Modelle und Marmore ausliefern, aber was dann weiter daraus gemacht wird, da wäscht er seine Hände. Er versichert Sebastian, dass es genug junge Leute gebe die es besser machen würden als er (26. Juni 1531). Er lehnt die Oberleitung ab (*el carico de farla fare*); er schlägt selbst die Empfehlung eines ausführenden Meisters ab, und alle die Gefälligkeit (*favore*) die man Anstands halber (*per più honestà*) bei derartigen Geschäften zu gewähren pflegt.

Damit aber überschritt er die äußerste Linie, bis zu der die Erben mitgehen konnten. Das wäre beinahe gleichbedeutend gewesen dem Verzicht auf ihr Denkmal überhaupt. Es hatte für sie keinen Wert mehr, wenn ihm die Hand des ersten Bildhauers Italiens förmlich entzogen wurde. Überdieß standen sie in Betreff der Wahl jenes Meisters ratlos da. Sie wollen sich schlimmsten Falls mit dem Schein seiner Autorschaft, *certe apparenze*, begnügen. Aber auch diesen Schein

verweigert Michelangelo. Es war die Idee, auf die er schon vor sieben Jahren verfallen war, als er (am 4. September 1525) erklärte, da er nichts mehr arbeiten könne, so wolle er keine Arbeiten sondern Geld zurückerstatten (*rifare non lavori ma danari*).

Seine Freigebigkeit war in diesem Fall nicht Gleichgültigkeit in Geldsachen, die Zahlung wurde ihm sauer genug; dafür aber sollte diese Summe das Äquivalent der ganzen noch zu leistenden Arbeit sein.

Dieß war aber noch nicht alles, und nicht das schlimmste. In den Briefen Sebastians wird noch ein dunkler Punkt berührt, ein Complot, das der Unterhändler die Erben um keinen Preis ahnen lassen darf, weil es sie noch mehr aufbringen würde als jene Lossagung von der Oberleitung. Er macht diese Andeutung da wo er auf die Forderung kommt, dass Michelangelo die florentiner Vorarbeiten für das Denkmal nach Rom schaffen solle. Nun aber zeigt sich, dass ihm auch diese Auslieferung aufs höchste zuwider ist. Sebastian entschuldigt sich (15. März 1532), dass er den Gegenstand zur Sprache bringe, er wisse wol, wie widerwärtig ihm dies sei (*fastidio*). Nie habe er sich über diese seine Absicht irgend aussprechen mögen, weil es die Leute zu sehr vor den Kopf stoßen würde[1]. Er solle aber nur nicht erschrecken (*sbigottirsi*); es genüge, etwa zwei Stücke skizzierten Steins vorzulegen, überhaupt was er wolle, nur *qualche demostratione*, denn sie wissen ja gar nicht was da ist; nur dass sie in Rom *qualche cosa* sehen von dem was in Florenz ist. Mit anderen Worten nur etwas um sie zum Schweigen zu bringen. Als Grund seiner Abgeneigtheit scheint Michelangelo angedeutet zu haben, es sei da manches Begonnene, was nicht zu dem neuen Plan passe (*a proposito*). Aber dieß (beeilt sich Sebastian ihn zu beruhigen) brauche ja selbstverständlich nicht mitzukommen. Dass in Florenz Schwierigkeiten gemacht werden würden, fürchteten übrigens die Gesandten selbst; deshalb verlangten sie, dass er jene Marmore in Via Mozza erst in Rom fertig mache, denn sonst würde man sie dort schwerlich weglassen. Wir hören im Jahr darauf (1533), dass er dieß Haus samt den Kunstwerken zu verkaufen beabsichtigte (Frey, Briefe 337).

An einer anderen Stelle, in dem Brief vom 5. April, drückt sich der Venezianer noch deutlicher aus. Er spricht von einer *fantasia*

---

[1] E mai ho voluto scuoprire di ponto che quello vorresti per veder la cosa tanto discrepante p. 84.

Michelangelos die er den Erben nicht zu verraten wage, denn das würde ein Feuer entzünden und ihnen Dinge in den Kopf setzen, die dann nicht mehr herauszuschaffen sein würden, auch so tobten sie schon genug (p. 90). Nun ist ja bekannt, dass wirklich die florentiner Statuen, die vier Sclaven und die Vittoria, nicht nach Rom gekommen sind. Die Frage ist aber, ob jene *fantasia* nicht auch dem Inventar des römischen Ateliers gegolten habe. Die dortigen Statuen waren ja nach einem noch älteren Plan gemacht (1513) als die florentiner. Das scheint unglaublich; auch hat er selbst versprochen (1531), außer Zeichnungen und Modellen, auch die *marmi che ci sono lavorati* zu übergeben. Der Verdacht aber, dass er auch hier wichtige Stücke zurückbehalten wollte und die Erben mit weniger erheblichen aus dem Vorrat der *bottega* abfinden, wird bestärkt durch den letzten Brief Sebastians an ihn, vor seiner Reise nach Rom (5. April 1532). Nachdem er ihn vorher aufgefordert, alle die Steine und Figuren herauszugeben, die zu dem Werke gehören (*darli tutti quelli saxi et figure che sonno per questa opera*), schließt er im Ton eines Ultimatums mit der *Conclusion:* 'Wenn Ihr diese Figuren die gemacht sind und die *opera di quadro* mit aufnehmen (*mettere in opera*) wollt, so kommt, und Ihr werdet der zufriedenste Mensch von der Welt sein; aber sorgt ja dafür, dass sie hineinkommen, denn alle Welt hat sie gesehen (d. h. ihre Unterschlagung würde herauskommen); sonst wenn Ihr das nicht zugestehen wollt, so rate ich Euch nicht (zu kommen); denn Ihr würdet viele Dinge aufwecken die schlafen.'

Hiernach kann m. E. kein Zweifel sein, dass er auch in dem Punkt der römischen Statuen Schwierigkeiten gemacht hat und dass hieran der neue Kontrakt und damit die Beilegung des Processes in letzter Stunde zu scheitern drohte.

Über den Beweggrund dieses Widerstrebens wird man in den Auslassungen des Meisters selbst, seiner plaidierenden Biographen oder der Gegner Aufschluss kaum finden.

Ein mit Eifer und Anspannung aller Kräfte betriebenes Werk wie die Sacristei ist gewis geeignet, Gleichgültigkeit bis zum Widerwillen gegen eine gleichzeitige, an sich vielleicht ebenso willkommene Beschäftigung zu erzeugen, eben weil es alle psychische Kraft an sich zieht. Doch wurde ja hier weder schaffende noch zeitraubende Thätigkeit gefordert. Man könnte an seine alte Abneigung gegen das Zusammenarbeiten mit anderen denken; aber gerade damals hatte er zum

erstenmale sich zur Benutzung tüchtiger Künstler bei Ausführung seiner Statuen bequemt. Eine Stelle in Sebastians Brief deutet auf andere Bedenken. Die Vorstellung scheint ihn beunruhigt zu haben, dass bei Übernahme der Oberleitung die minderwertige Arbeit der Executoren auf seine Rechnung gesetzt werden würde, zur Schädigung seiner Künstlerehre. Sebastian aber führt ihm in beredten Worten zu Gemüt: Die ganze Welt werde ja sehen, dass solche Sachen nicht von ihm stammten. 'Eure Arbeit ist ja unverkennbar, Ihr leuchtet wie die Sonne'.

Der letzte Grund lag in der tiefen unüberwindlichen Verstimmung gegen das Werk, diese *maledizione* seines Lebens, wie es Gaye nannte. Dieser Überdruss in Folge der endlosen daran gewandten Zeit, die Dürftigkeit des verstümmelten Plans, der nagende Groll über die gefallenen bösen Worte und die immerhin schimpfliche Processdrohung, dieß und noch anderes brütete endlich einen rechten Hass aus gegen das Denkmal. Er empfindet eine Genugthuung, wie befriedigte Rache, dass die Verfolger etwas bekommen, in dem von seinem großen Genius keine Spur mehr zu finden ist. —

So kommt Michelangelo, überzeugt, dass er im Rechtsstreit verlieren müsse, im Gefühl der Unannehmbarkeit ja Unvernunft seiner Forderungen immer wieder auf den alten Gedanken eines päpstlichen Machtspruchs zurück. Der Papst kann ja so vieles binden und lösen, was auch im Himmel gebunden und gelöst bleibt[1]. In diesem Sinn sucht auch wirklich der florentiner Freundeskreiß Clemens VII zu beeinflussen. Die beiden bekannten Briefe des G. B. Mini an Valori (vom 29. September 1531) waren eigentlich an die Adresse S. Heiligkeit gerichtet. Während Mini hier die Herlichkeit der großen Statuen der Aurora, des Lorenzo und ihre rasche Förderung mit neuerwachter Arbeitslust schildert, malt er zugleich den geistig-körperlichen Zustand ihres Schöpfers in beunruhigenden Farben. Gepeinigt von Kopfschmerz und Schwindel, magert er sichtlich ab, man fürchtet für sein Leben. Sein Leiden ist aber ein doppeltes, dessen Sitz sind beide, Kopf und Herz. Dem einen ist leicht abzuhelfen; man braucht ihn blos jetzt wo der Winter naht, aus der trockenen Luft der Sacristei in einen gesunden Raum zu bringen. Das

[1] 'Direte a Benvenuto, che i Papi hanno autorità di sciorre e legare molto maggior cosa di questa', ließ Clemens VII selbst einmal Cellini bezüglich eines bedenklichen Siegelbruchs sagen (VITA I, 12; 1533).

Herzweh ist schlimmer, es kommt von Urbino: daher die beständige Verdüsterung seines Gemüts (*l'ottiene malinconico*); das wird ihn noch unter die Erde bringen. Das loszuwerden ist ihm zehntausend Ducaten wert, — diese Sprache verstand Papst Clemens. Keine größere Gunst könne man ihm erweisen; wer ihm dazu verhülfe, würde sich ihn zum Sclaven machen für immer (*schiavo in perpettuo*). Und der Papst, wenn er ihm jetzt verloren ginge, würde er ihn nicht mit dem Opfer eines Schatzes zurückkaufen wollen?

Nun war dieser auch wirklich bereit alles mögliche für ihn zu thun, 'er liebt euch, schreibt Sebastian, wie seine eigene Person' (5. April 1532) und nennt euch *l' amico*; er könne in jedem Fall auf seine Fürsprache rechnen. Clemens glaubte selbst, dass die Lossprechung ihn um fünfundzwanzig Jahre verjüngen werde. Als ihm schlimme Reden (*zanze*) hinterbracht werden, die Michelangelo in den Tagen der Belagerung geführt haben sollte, bemerkt er ruhig: Michelangelo irrt sich, ich habe ihm nie Unrecht gethan (*Michelagnolo a torto; non li feci mai inzuria*). Er sandte ihm ein Breve, das zur Abwehr von Belästigungen dienen sollte, unter Drohung der Excommunication wurde ihm verboten, sich auf andere Arbeiten als die der Kapelle einzulassen (21. November 1531). Er hatte ein Noli me tangere für Davalos und den Apollo für Valori in Arbeit.

Nur eines konnte Clemens VII nicht, und das gerade verlangte Michelangelo . . . .

Sebastian del Piombo wurde ausersehen ihn zur Vernunft zu bringen. Er hat das Schwert für ihn ergriffen. Diese Briefe sind ein Beweis seines diplomatischen Geschickes, seiner Geduld und gründlichen Kenntnis der eigentümlichen Natur des verehrten Freundes, dem nur durch *carezze* etwas abzugewinnen war.

'Ihr sagt vielleicht: Wenn der Papst wollte, könnte er mich von der ganzen Geschichte befreien'. Sebastian antwortet: 'Er kann es nicht mit Ehren (*con onor suo*) aus vielen Rücksichten, die Ihr besser kennt als ich; und wer es Euch anders darstellt, der will Euch nicht wol'. Das wuste man auch in Urbino: die Ausführung des Grabmals sei sein fester Wille[1].

---

[1] GIO. M. DELLA PORTA: che resolutamente l' animo del Papa era che la sepoltura si facesse. 4. Dec. 1531 (GOTTI II, 76).

Keine schwerere Aufgabe giebt es als diese: einen Mann der alles von außen erwartet zu überzeugen, dass die Rettung allein von ihm selbst abhängt. *Compare, in vui consiste ogni cossa* (29. April 1531). Zweierlei giebt er ihm zu erwägen: wie wenig eigentlich von ihm verlangt werde; und wie günstig jetzt die Situation sei, wie rasch sie sich ins Gegenteil verkehren könne.

Jetzt hat er den Papst zum Freunde, der ist sein *perfectissimo scudo*; er möge seine Beute an diesem Papsttum ins Trockene bringen (*cavare*), das Glück ergreifen. Die Zeiten ändern sich; 'fehlte Euch der Papst, sie würden auf Euch losschießen wie Schlangen'. Er denkt vielleicht an Bandinelli, an die Summe von Groll die sich seit 1516 in Urbino aufgesammelt hatte. 'Ich sehe Dinge kommen, vor denen Euch Gott behüten möge! Ihr würdet mit Menschen zu thun haben, die so wenig Respekt vor Euch haben, dass ich keine anständigen Worte finde, es Euch deutlich zu machen'.

Aber worum handelt es sich denn eigentlich!

'Was von Euch verlangt wird, ist ja nur ein bischen von Eurem Geruch, von Eurem Schatten. Ihr sollt es einem Meister übertragen (*alogare*) unter Eurem Schatten.' Er redet deutlich genug, obwol er meint, mit der Feder sei das nicht wiederzugeben, er solle aber nur nach Rom kommen, in einer halben Stunde werde alles abgemacht sein. Er brauche ja nur mit Worten und Verheißungen freigebig zu sein, wie jene ihn Jahrelang mit solchen abgespeist hätten. Später könne er jede Zumutung mit der Berufung auf des Papstes Auftrag abwehren.

Wo es galt, Arbeitscheu zu behandeln, war Sebastian in seinem Element. Er war faul, und als er die Sinecure des Piombo-Amts sich ergattert, erklärte er, nun keinen Pinsel mehr anrühren zu wollen. Der Genius der Faulheit lehrte ihn alle die Künste der Abfindung mit der mindesten Forderung und der schönen Worte die zu nichts nötigen. Auch wuste er aus eigener glücklicher Erfahrung, was der Schatten Michelangelos zu bedeuten habe.

Endlich schlägt er den Ton der Schmeichelei an: 'Wie ist es möglich, dass Ihr mit Eurer Klugheit und Ingenium in dieser Sache nicht Remedur schaffen könnt, die so leicht ist von der einen Seite [für ihn wäre sie es gewesen], und so schwer von der andern. Denkt nur ein wenig nach wer Ihr seid, und dass Niemand gegen Euch Krieg führt als Ihr selbst. Euch schadet ja nur Euer Credit, die Größe Eurer Werke.'

Er will sagen: Auf Euren Namen allein kommt es an, wenn Ihr auch keinen Finger rührt. 'Hier gilt, es zu machen und nicht zu sagen' (*bisognia farla et non dirla*).

Der Kontrakt von 1532.

Diese Reise Michelangelos nach Rom (für die er schon im December den Urlaub Clemens VII erbeten hatte) war nun freilich ein folgenreicher Schritt. Sebastian hatte richtig vorausgesagt, in einer halben Stunde war die Sache die sich neun Jahre hingeschleppt, erledigt. Ein wahrer Freund hätte ihm vielleicht auch eine Warnung auf diese Romfahrt mitgegeben. Bei einiger Selbstkenntnis hätte er sich sagen müssen, dass er hingehe um sich den Herrn mit gebundenen Händen zu überliefern. Man denke sich ihn zur Audienz bei S. Heiligkeit schreitend, stehend zwischen den Kardinälen von Mantua und Porto und der Signora Felice von Rovere, der Tochter Papst Julius II, und den beiden Procuratoren von Urbino, und man konnte wetten, dass er in wenigen Tagen nach Florenz zurückkommen werde, voll Verwunderung, allem was man seit Monaten in Rom gebraut und formuliert, zugestimt zu haben. Gerade so wie er hier im Vatican vor sechzehn Jahren in wenigen Stunden mit Leo einig geworden war, seine Freiheit für Jahre verpfändend.

Am 29. April wurde der neue Kontrakt in Gegenwart (*in cospetto*) des Papstes perfekt, mit Kassierung aller früheren, freilich erst nach seiner Abreise. Nach den ihm nach und nach angeblich gezahlten achttausend Ducaten soll nicht mehr gefragt werden; dafür verspricht er nach einem neuen Modell, das seinem Gutdünken überlassen wird, das Grabmal in drei Jahren, vom 1. August an gerechnet, fertig zu stellen, mit Verwendung der in seinen römischen und florentinischen Arbeitsräumen vorhandenen, mehr oder weniger geförderten Statuen. Von diesen Statuen soll er sechs eigenhändig vollenden; die übrigen kann er geeigneten Meistern übergeben; die Kosten ihrer Arbeit, d. h. mindestens zweitausend Ducaten fallen ihm selbst zur Last. In der Voraussetzung, dass er (im Interesse der Arbeiten der Sacristei und Bibliothek) seinen Wohnsitz in Florenz behalten werde, gestattet ihm der Papst jährlich für ungefähr zwei Monate nach Rom zu kommen. Im Fall der Nichterfüllung seiner Verpflichtung aber wird dieser Kontrakt hinfällig und der alte von 1516 tritt wieder in Kraft.

Die Angelegenheit war in ein ganz neues Stadium getreten. Hier handelt es sich nicht mehr, wie 1513, um eine sach- und zeitgemäße Umgestaltung, auch nicht wie 1516 um eine Vereinfachung mit Rücksicht auf eine andere gleichzeitig zu erledigende Arbeit. Diese *nova sepultura* ist nichts als ein Arrangement der im Laufe eines Vierteljarhunderts zufällig geförderten, daher natürlich ungleichartigen Stücke zu einem Ganzen. Nicht viel anders als wenn ein Kunsthändler oder Museumsdirektor Sachen die ihm zu erwerben geglückt ist, seinem Publicum in möglichst künstlerischer Aufstellung zu präsentieren sucht.

Die Geschichte des Juliusdenkmals tritt damit in die letzte Periode — der Kompromisse.

Voraussetzung ist hierbei die Verweigerung neuer Arbeiten von Seiten des Urhebers, und das weiteste, freilich notgedrungene Entgegenkommen der Auftraggeber.

So war er allerdings den alten Kontrakt und die Drohung des Processes los, und in Rom war man gewis überzeugt, ihm die denkbar gröste Erleichterung verschafft zu haben. Ganz Rom ist darüber erfreut, schreibt Porta. Seine eigenen Wünsche aber waren doch keineswegs erfüllt, und die Aussicht auf einen befriedigenden Abschluss des Denkmals hatte sich kaum gebessert.

Alle strittigen Punkte hatte er zugestanden: die eigene Oberleitung (*cura e disciplina*), die Auslieferung und Verwendung seiner Statuen nebst eigenhändiger Ausführung eines Kerns, auf die man schon verzichtet hatte. Auch die früher abgeschlagene Zeichnung erhält der Herzog. Dem Gesandten della Porta ist von denen die seine Art kennen, versichert worden, dass es ihm nun ernst sei mit dem Versprochenen, nicht weniger des eigenen Ruhmes wegen, als aus Pflichtgefühl. Und wenn der Herzog ihm durch einen freundlichen Brief seine gütige Gesinnung zu erkennen gebe, werde er noch mehr leisten als er versprochen, ja er werde Wunder thun. Die sechs Statuen würden eine Welt wert sein, denn sie werden unvergleichlich sein. Im September wird er kommen und anfangen. Es ist auch warscheinlich, dass er damals die passendsten *bozze* aus dem Vorrat des Ateliers ausgesucht und nach brauchbaren Händen sich umgesehen hat.

Ein Punkt, der für eine günstige Prognose sprach, war die Feststellung des Standorts des Grabmals. Zu den vielen Sonderbarkeiten in diesem Handel gehört auch, dass seit zwanzig Jahren hierüber kein Sterbenswort verlautet. Die Unbestimtheit des Orts lässt ein solches

Denkmal in einem Element des Vagen; denn der Ort übt einen unberechenbaren Einfluss auf die Form des Werkes und auf die Phantasie des Künstlers.

Da S. Peter nicht mehr in Frage kam — es war dort ja noch nichts fertig — so hatte man an S. Maria del Popolo gedacht, wo jene Grabmäler der Kardinäle Julius II standen, zu denen das Denkmal in seiner nunmehrigen Gestalt wol gepasst hätte. Aber er fand, dass es an Raum und Licht fehle. Und so entschied man sich für San Pietro in Vincoli, die Patronatkirche Sixtus IV, die Julius umgebaut hatte.

Nichts wird so heiß vorgelegt wie es gekocht ist. Es war vorauszusehen, dass Michelangelo nach der Entrückung aus dem römischen Zauberkreiß in den alten Zustand zurückfallen werde. Dieser Zustand war in den Verhältnissen begründet, und sie waren durch den neuen Vertrag nicht verändert worden. Die Reaction war um so heftiger, da sich in dem Instrument ein Punkt fand, in dem ihm klares Unrecht geschehen war. Die Summe der Zahlungen die ihm von Anfang an bis zum Jahre 1517 gemacht worden waren, war auf 8000 Ducaten angegeben. Dieß wäre nach Condivi einige tausend Scudi zu viel gewesen (*qualche migliaio di scudi di più*). Die Quittungen in der Casa (Gotti II, 52) aus den Jahren 1513—17 ergeben die Summe von 5700, dazu wurden die ungebuchten Beträge addiert die er von Julius II empfangen. Aus dem Briefe Sebastians vom 19. August 1531 geht hervor, dass er selbst die Summe auf 7000 angegeben hat[1].

Das wunderliche bei der Sache ist, dass er jene Erhöhung der anzugebenden Summe selbst den urbinatischen Agenten mündlich zugestanden, ja mit ihnen, und zwar in seinem und ihrem Interesse verabredet hatte. Die Absicht war dem Papste seine Verpflichtung gegenüber dem Herzoge größer erscheinen zu lassen, um Seine Heiligkeit zu entmutigen (*dar manco fide*), ihn in Florenz noch weiter in Anspruch zu nehmen. Dort wollte er nämlich, aus Furcht vor Alexander von Medici, nicht gern länger bleiben. Es war also eine Teuschung des Papstes, gegen dessen Interesse hier das Juliusdenkmal ausgespielt wird, wie sonst desselben florentinische Projekte gegen die Urbinaten in Scene gesetzt zu werden pflegten. Michelangelo hatte aber nicht gedacht, dass diese Fälschung auch in das Instrument gebracht werden würde, denn das war wieder gegen *sein* Interesse. Er hatte

[1] Vui ditte aver recevuto 7 milla ducati. SEBASTIAN DEL PIOMBO.

sich selbst eine Grube gegraben, denn seine Widersacher konnten nun auf diese von ihm zugestandenen achttausend Ducaten sich berufen und sie mit dem vergleichen was er dafür geleistet. Gleichwol ließ er sich durch die Advocatenkünste della Portas bestimmen, auf seinen Protest zu verzichten. Aber selbst für jenen nächsten Zweck nützte die Fälschung wenig, denn Clemens VII hatte auch in Rom bereits eine große Arbeit für ihn ausersehen, das Gemälde des Jüngsten Gerichts, so dass er dort (nach Condivi) nur heimlich den Statuen für das Juliusdenkmal sich widmen konnte.

Was er in den letzten Jahren Clemens VII gethan hat, erfährt man im Jahre 1542, als nach Vollendung des Jüngsten Gerichts die Angelegenheit wieder aufgenommen wird. Die Organisation der Arbeit wurde erst damals vorgenommen, die Summen für die Gehilfen deponiert, die Bildhauer gewonnen und die Statuen an sie vergeben.

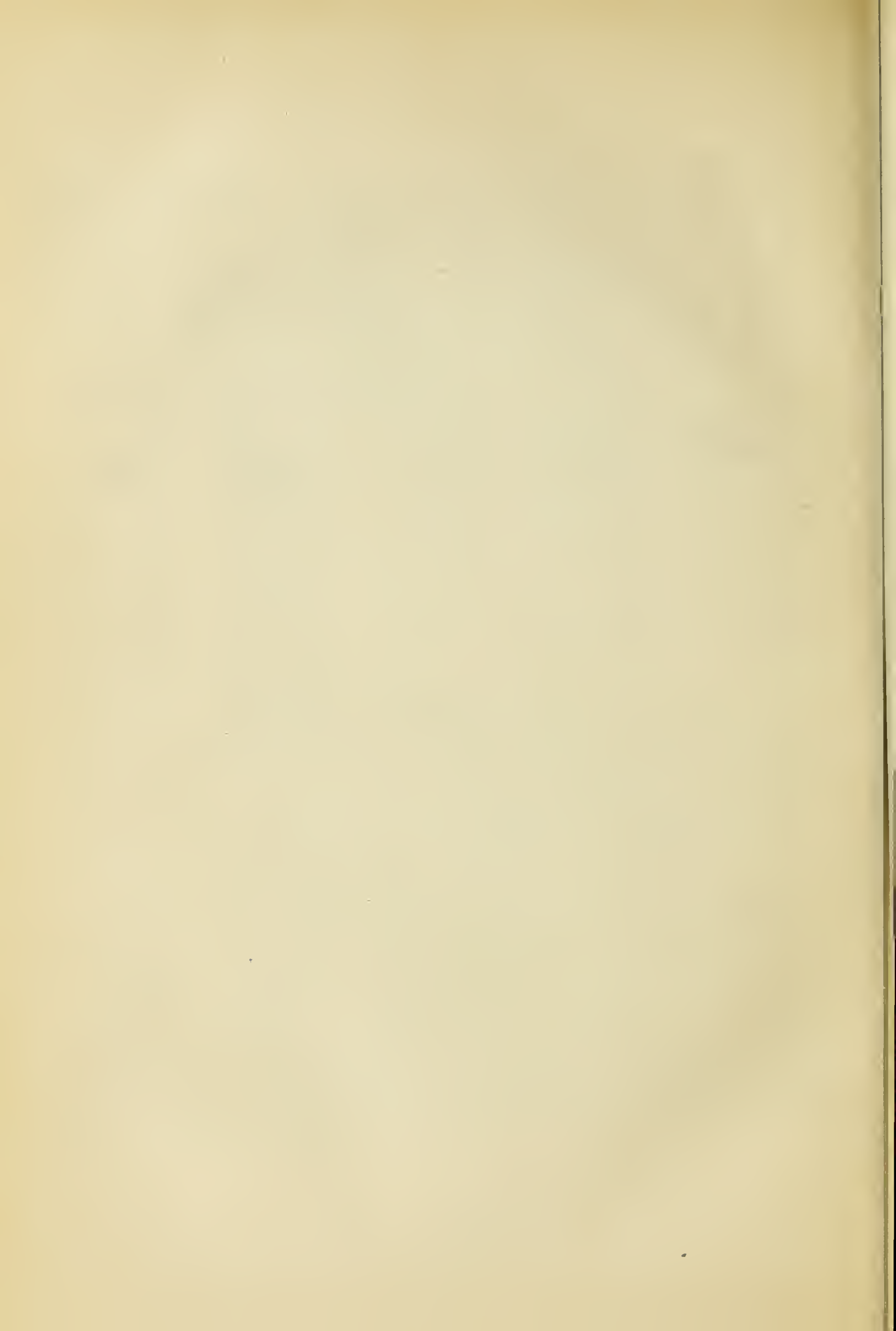
Am 26. September 1534 starb Clemens VII, der letzte Medici von der Linie des großen Cosimo, im 56. Lebensjahre. Und hier endigt denn die lange und verworrene Periode der Verbindung Michelangelos mit den Angehörigen dieses Hauses. Jene Jugendjahre bei dem alten Lorenzo im Palaste Medici gehörten zu den schönen Frühlingsmorgen, denen der Tag nicht Wort hält. Welche Jahre, von seinem vierzigsten bis zum sechzigsten!

Beide Medici waren gewis Männer denen man schlimmes zutrauen konnte, wo ihr Familien- und Herschaftsinteresse in Spiel kam. In diesem Fall aber weiß man nicht, soll man mehr das unglückliche Naturell und Schicksal Michelangelos beklagen, oder über die Geduld dieser Herren erstaunen. Der zehnte Theil dessen was er ihnen geboten, würde genügt haben ihn bei jedem Hofe der Welt in ewige Ungnade zu bringen. Er hat ihnen seine Dienste angetragen und sie haben freudig und mit Hintansetzung aller andern Bewerber eingeschlagen. Als er nach Jahren nur einige Marmorschäfte vorlegen kann, lassen sie verloren verloren sein, und vertrauen ihm ein neues Werk an: Welche Mühe und Nachsicht hat es ihnen und ihren Leuten (und seinen Freunden) gekostet, dass es endlich zu Stande kam. Immer werden seine Pläne, seine sich steigernden Forderungen, seine Betrauung ohne Controle mit dem ihnen noch unbekannten zugestanden; wenn er alles erlangt hat, ist die Regel: Verweigerung mündlicher und schriftlicher Verhandlungen, der Mittheilung von Plänen, Zeichnungen und Berichten. Wie ist die zwanzigjährige Dauer eines solchen Verhältnisses nur möglich gewesen!

Aber es war von ihrer Seite weder Leichtsinn noch Edelmut. Man sagt von den Medici, dass sie nie vergeben haben. Aber sie besaßen Menschenkenntnis genug um zu wissen, dass hier von keinen niederen Motiven die Rede sein konnte. Und die Wertung seiner Schöpfungen war so überschwenglich, dass man ihrem Urheber alles nachsah, selbst Beleidigung und Hochverrat. Ja Clemens ist ihm in der That ein Schild gewesen gegen seine Widersacher; durch die Verhinderung des Processes hat er ihn vor dem Ruin seiner Ehre und seines Vermögens bewahrt. Die einzige Frage war, dass er etwas von ihm bekam. Insofern machen die Medici hier ihrem glänzenden geschichtlichen Namen Ehre.



GRABDENKMAL PAPST JULIUS II
IN
S. PIETRO IN VINCOLI.



VIERTES KAPITEL.

UNTER PAUL III.

VOLLENDUNG UND AUFRICHTUNG.

Um die Zeit des für die Römische Kirche so folgenreichen Thronwechsels von 1534, in den letzten Jahren Clemens VII und in den Anfängen Paul III (Alexander Farnese) soll Michelangelo mit Ausführung der Bestimmungen des neuen Kontrakts beschäftigt gewesen sein; denn am 1. August 1535 war die Frist von drei Jahren abgelaufen, und der alte Kontrakt wäre damit wieder in Kraft getreten. Als er vernahm, dass Paul III Absichten auf ihn habe, ihn zu seinem Familiaren machen wolle (*star seco*), soll er bestürzt gewesen sein. Die Malerei in der Sistina, mit der der Papst zunächst hervortrat, konnte ihn, sollte man meinen, kaum so sehr erschrecken, da sie ihm längst bestimt war; hatte er doch sogar den Carton schon unter dem Medicäer (dessen Idee das Jüngste Gericht war) in Angriff genommen; er konnte ihn Paul III zeigen. Es war also wol die Angst vor dem Unbekannten und die Scheu vor neuer Abhängigkeit. Er soll sogar, nach seiner alten Gewohnheit, wieder auf den Gedanken einer Auswanderung verfallen sein. So wenigstens lässt er Condivi schreiben — um seinen Eifer für Papst Julius II Vermächtnis ins Licht zu setzen.

Da Florenz leider nicht mehr in Frage kommen konnte, so wäre er auf Genua und Urbino verfallen, beides wegen der ihm theuren Erinnerung an seinen alten Gönner. Eine Abtei im Genuesischen gehörte dem ihm befreundeten Bischof von Aleria, einer Creatur Julius II, und hier war das Meer und Carrara in der Nähe, man konnte die Statuen auf dem Seewege dorthin schaffen. Dachte er gar noch einmal Marmorblöcke zu brechen, als Sechziger noch einmal von vorn anzufangen? Aber was wollte er im stillen Urbino bei dem Herzog Francesco Maria, dessen Leute ihm Jahre lang nichts als Verdruss bereitet hatten?

Es war ein Jahr nach seiner Inthronisation, als Paul III Zeit fand sich Michelangelos zu erinnern. Dreißig Jahre, sagte er, habe er auf die Zeit gewartet, wo er ihn zur Verfügung haben werde. Und jetzt sollte ihm ein Kontrakt im Wege stehen? 'Wo ist dieser Kontrakt, ich will ihn zerreißen!'

Wer mit dem bisherigen Verlauf dieser Geschichte bekannt war, hätte damals ohne Bedenken prophezeien können, dass Julius II so wenig je von Michelangelo ein Grabmal bekommen werde, wie die Kirche S. Lorenzo eine Fassade bekommen hatte. Ohne Paul III wären zweifellos seine Theile in alle Winde zerstreut worden; man würde heute vielleicht in dem Winkel irgend einer römischen Kirche oder Kardinalsvilla den Moses aufsuchen müssen, wenn er nicht den Weg der beiden Captivi nach Norden genommen hätte.

Alsbald spürt man in Michelangelos Thätigkeit einen anderen Zug, eine kluge, energische Hand macht sich fühlbar. Der alte Farnese kam ihm nicht mit persönlichen Lieblingsplänen, die Familienbauten, der Palast für den er ihm das Gesims entwarf, stehen im Hintergrund. Es sind große öffentliche Unternehmungen, wie sie einem so umsichtigen Herscher sich von selbst darboten, überlieferte aber ins Stocken gekommene Werke bei denen Ehre und Glanz der Römischen Kirche aufs höchste interessiert ist. Als staatsmännischer Kopf weiß er, dass große Dinge am besten gelingen durch Einen, der aber mit voller Autorität und Verantwortlichkeit ausgerüstet ist, und diesen Mann entdeckt er in dem Alten, nicht blos weil er ihm noch immer Großes zutraut. Es ist das Gewicht seines Namens, das Licht seines gereiften Urteils und das Ansehn seines reinen Charakters, was jene Pläne decken und sichern soll. Er ernennt ihn zum obersten (*supremo*) Baumeister, Bildhauer und Maler des apostolischen Palasts (1. Sept. 1535).

Auch hier sieht man, wie die Kunst sich oft besser steht unter einem tüchtigen Politiker als unter selbstgefälligen Dilettanten. Ein dreißigjähriges Warten auf die Tiara, welches Feld der Beobachtung, welche hohe Schule ehrgeiziger Taktik! Paul III fand den Anschluss an die Bewegungen der Zeit und wuste seine Leute zu wählen: 'nie vielleicht hat eine solche Schar ausgezeichneter Kardinäle den römischen Stuhl umgeben'. Wie unter ihm die Kirchenreform in Gang kam, obwol er der Schüler Pomponio Letis, ein Kardinal Alexander VI und ein Weltling war, von der religiösen Strömung kaum ergriffen: so hat er bei Michelangelo erreicht, was die Kenner Leo und Clemens

nie vermochten. Der alte Meister bedurfte eines solchen Gebieters, um von seiner chronisch gewordenen Verstimmung und Willensschwäche befreit zu werden. Der Erfolg hat gezeigt, dass Paul III seinen Michelangelo richtig verstanden hat, besser als er selbst. Er weiß ihn durch Ehrung und Nachgiebigkeit zu besänftigen und zu fesseln. Er fand den Weg zu seinem Herzen, als er ihn von den Pflichten und Schulden des Kontrakts befreite; er bezeugt ihm urkundlich, dass er ihn nicht erfüllt hat *per iusti e legitimi impedimenti*; er ist der einzige Papst dessen er trauernd gedacht hat[1]. Die Klippe, die auch seinen Plänen sich in dem Denkmal entgegenstellte, da er sie nicht sprengen konnte, wuste er zu umschiffen. Hier ein Meisterwerk noch zu bekommen, war ja längst aussichtslos. Aber Klugheit konnte doch retten was zu retten war.

Zu seiner persönlichen Information begiebt er sich selbst mit acht Kardinälen in die Werkstatt. Der Meister zeigt ihm seine Statuen, und siehe da, das Problem ist ja schon gelöst: Alles was zur Ehrung Julius II nötig ist, alles was die Erben vernünftiger Weise verlangen können, ist gemacht. Drei Statuen; die drei andern die noch im Kontrakt stehen, sie sollen hergestellt werden von einem ‘guten und gelobten Meister, nach seiner Zeichnung und unter seiner persönlichen Assistenz’. Dieser Meister schien in Raphael von Montelupo gefunden. Es wird nicht mehr von ihm verlangt als der Fertigstellung dieser *bozze* zuzusehen und zur Erholung (wie ihm ja allezeit Bedürfnis blieb) täglich ein paar Meißelschläge jenen dreien (*quasi fornite*) zuzuwenden.

Es traf sich auch, dass der Herzog Francesco Maria, dessen Agenten ihn so schwer bedrängt, bald darauf starb (1538); sein Sohn Guidobaldo war aus ganz anderem Holz geschnitzt, ein Freund der Dichter und Künstler, bereit zu jedem Entgegenkommen. Willig ertheilte er ihm vollen Dispens für die Dauer der Arbeit am Jüngsten Gericht. Der Vasall der Kirche war freilich nicht in der Lage seinem Lehnsherrn in den Weg zu treten. Doch schrieb er (am 7. Sept. 1539), er thue es in der festen Voraussetzung und Hoffnung, dass er sich nachher ganz der Vollendung des Grabmals widmen werde, und durch verdoppelten Fleiß und Eifer den Zeitverlust wieder gutmachen. ‘Ich kann mich nicht überreden, dass Euch nicht dasselbe Verlangen

---

[1] Sein Tod brachte ihm: grandissimo dispiacere e non manco danno, perchè ò avuto bene da Sua Santità e speravo ancora meglio’. Rom, 21. Dec. 1549 an Lionardo.

beseele; und da ich Euch für einen Ehrenmann halte, wie ich fest glaube dass Ihr seid — es kann ja nicht anders sein bei Eurem unvergleichlichen Verdienst — so treiben wir Euch nicht dazu an, was uns überflüssig dünkt, mögt Ihr nur gesund bleiben, damit Ihr jene heiligen Gebeine ehren könnt, dessen der bei Lebzeiten Euch ehrte' (*acciò potete onorare quelle sante ossa*, *che vivendo onoraron voi*). Dieser so human stilisierte Brief muss ihm einen tieferen Eindruck gemacht haben als die brutalen oder spitzen Reden des Girolamo Tiranni von Cagli.

Und so ruht des großen Meisters Meißel wieder lange Jahre und er lebt noch einmal der Welt, und sie ihm entrückt, in der Beschwörung der Geisterwelt und der Schrecken der Zukunft, hinter den Mauern seiner sistinischen Kapelle.

Tout arrive. Auch diese acht Jahre gingen zu Ende, und das unsterbliche Grabmal richtete sich noch einmal auf. Er rüstet sich (1541) zum letzten Kampf; aber wie immer nach solchen Unterbrechungen, kann er sich nicht mehr in den alten Plan finden. Er nimmt Anstoß an den zwei Statuen der Sclaven, die, nahezu vollendet, mit dem Mose als die Minimalziffer eigenhändiger Bildwerke acceptiert worden waren. Er giebt sie weg, er muss nun Ersatz schaffen. Im Gefühl dass hier wie nie seine Ehre auf dem Spiel stehe, fördert er zwei neue Statuen mit staunenswerter Raschheit. Sie sind *bozzate e quasi finite*; es fehlt nur noch die letzte Übergehung; da tritt noch einmal sein unberechenbares Dämonium dazwischen. Der Papst, der inzwischen die neue Paulskapelle erbaut hatte, kann dem Wunsche nicht widerstehen, sie mit zwei Wandgemälden, den Martyrien der großen Apostel von seiner Hand geschmückt zu sehen. Dem Siebenundsechzigjährigen reißt angesichts solcher Doppelarbeit die Geduld. Noch einmal erscheint er vor dem Papst mit der alten Bitte, *che lo liberi del tutto dei sepolcro*, und auch dießmal versteht Paul III sich dazu, dem heißen Verlangen des apostolischen Architekten und Bildhauers seine unwidersprechliche Empfehlung zu gewähren. Ein fünfter und letzter Kontrakt wird am 20. August 1542 von Girolamo Tiranni aufgesetzt. Auch die zwei Töchter Labans darf er Raphael da Montelupo überlassen. Und so scheint das Unglaubliche Ereignis werden zu sollen: das Vierzigstatuendenkmal von 1505 ist auf Eine Originalstatue Michelangelos zusammengeschmolzen.

Alles übrige wird auf Kosten des Meisters von Andern beendigt, er deponiert in der Bank der Strozzi 1480 Scudi. Zum Glück traten

Umstände ein, die ihn bestimten wenigstens jene zwei Allegorien dem Raphael wieder abzunehmen und selbst zu beendigen, eine Arbeit die auf zweihundert Scudi taxiert war.

Die Statue des Moses.

Diese Statue hat Michelangelo sehr lange beschäftigt. Keine hat er so lange in Kopf und Werkstatt gehegt. Er erscheint auf dem ersten Entwurf von 1505; der Marmor wird in den freien Jahren nach Julius II Tod in Angriff genommen sein; im Anfang Paul III (1535) war er so weit, dass sein Eindruck damals das Schicksal des Denkmals entschied — dieß ist das erstemal, dass die Statue genannt wird. Dann wird er beendigt und im Jahre 1550 ist er Rom und der Welt offenbar geworden. Sollte diese lange Reihe von Jahren nicht Spuren in dem sehr complicierten Werk zurückgelassen haben?

Wenn man erwägt, dass der Schöpfer dieses Colossen, wären die Würfel anders gefallen, eine Reihe gleichgroßer, ebenbürtiger uns geschenkt haben könne, welches Traumbild steigt da vor uns auf!

Die Motive der beiden Skizzen sind untereinander und von der Statue sehr verschieden. In dem florentiner Blatt sitzt er an der rechten Ecke der Plattform, zusammengruppiert mit der Sibylle zu seiner Linken, in ruhiger Pose, nach der von dieser gewiesenen Richtung hinschauend. Es wurde bereits angedeutet, wie wenig diese hinfällige Gestalt zu einem Moses passt. Indes in der Berliner Skizze sitzt an demselben Platz unverkennbar der Gesetzgeber, aber in Frontwendung, hoch aufgerichtet, in jeder Hand eine Tafel, also autoritativ, als ob er anhöbe: Höre Israel!

Die Statue war also ein dritter Gedanke, und dieser wird ihm gekommen sein, als er den Marmor vornahm. Bis dahin war es eine Figur wie sie einem beim Überdenken eines großen Entwurfs kommt, jetzt vor dem gestaltenschwangern Marmorblock wirft er diese Rücksicht ab. Er bemerkt die Gleichgültigkeit der einfachen Vorder- oder Seitenansicht, die symmetrische Wiederholung des Motivs der Hand mit den aufgestützten Tafeln; — wie kann er dem Manne der That Arme und Hände so binden! und er findet in zornigem Widerspruch eine Pose des Contraposts: die thronende Gestalt in Frontansicht, aber mit Seitenwendung des Haupts fast bis zum Profil. An die Stelle der ruhigen, repräsentierenden Haltung tritt ein dramatischer Moment. Doch nun war

die Figur zu gewaltig, sich in eine Reihe zu fügen: sie ist selbst ein Denkmal; und sie wird sich ihren Platz schaffen.

Diese Seitenwendung des Haupts aber richtet sich nicht an eine Nachbarfigur: es sind unsichtbare Vorgänge die es nach dieser Richtung ziehen. Die geschichtlich sachliche Deutung ist nicht schwer zu finden, man ist auch längst über sie einig. Diese Wendung kann nur die plötzliche Ablenkung durch ein aufregendes Ereignis bedeuten, und die Gesetzestafeln weisen auf die Herabkunft vom Sinai.

Wir lesen im Exodus (32, 17f.), wie er und Josua einen Lärm im Lager hören; nach Philo wäre es oben gewesen, während der göttlichen Audienz[1]. Josua meint, es sei Kriegsgeschrei, er aber entgegnet: 'es ist nicht ein Geschrei derer die obliegen und unterliegen; sondern ich höre das Geschrei eines Singetanzes'. Als er aber nahe zum Lager kam, und das Kalb und den Reigen sah, ergrimmte er in Zorn, und warf die Tafeln aus seiner Hand, und zerbrach sie unten am Berge. — Er könnte also entweder in der Richtung des Lärmes schauen, mit dem Ausdruck böser Ahnungen, oder es wäre der Anblick des Greuels selbst der ihn wie ein betäubender Schlag trifft. Durchbebt von Abscheu und Schmerz, hat er sich niedergelassen. Er war auf dem Berg vierzig Tage und vierzig Nächte geblieben, also ermüdet (Ex. 24, 18). Das Ungeheure, ein großes Schicksal, Verbrechen, selbst ein Glück, kann zwar in einem Augenblick wargenommen, aber nicht gefasst werden nach Wesen, Tiefe, Folgen. Einen Augenblick scheint ihm sein Werk zerstört, er verzweifelt an diesem Volke. In solchen Augenblicken verrät sich der innere Aufruhr in unwillkürlichen kleinen Bewegungen. Er lässt die beiden Tafeln, die er in der Rechten hielt, auf den Steinsitz herabrutschen, sie sind über Eck zu stehen gekommen, vom Unterarm an die Seite der Brust gedrückt. Die Hand aber fährt an Brust und Bart, bei der Wendung des Halses nach rechts muss sie den Bart nach der linken Seite ziehen — und die Symmetrie dieser breiten männlichen Zierde aufheben —; es sieht aus als spielten die Finger mit dem Bart — wie der civilisierte Mensch in der Aufregung mit der Uhrkette. Die Linke gräbt sich in den Rock am Bauch (im Alten Testament sind die 'Eingeweide' Sitz der Affekte). Aber das linke Bein ist bereits zurückgezogen und das rechte vorgesetzt; im nächsten Augenblick wird er auffahren, die psychische Kraft von der

[1] William Watkins Lloyd, The Moses of M. A. London 1863.

Empfindung auf den Willen überspringen, der rechte Arm sich bewegen, die Tafeln werden zu Boden fallen[1] und Ströme Bluts die Schmach des Abfalles sühnen. —

Condivi, der drei Jahre nach der Aufstellung der Statue in der Kirche des Esquilin schrieb, scheint freilich in dem Mose nur ein zeitloses Charakter- und Stimmungsbild zu sehn. 'Ein Antlitz voll Leben und Geist, bestimt Liebe und Schrecken zu wecken, in tiefsinniger Haltung, ermüdet und sorgenvoll an den Bart greifend'. Aber solche Zustände pflegte Michelangelo bekanntlich ganz anders auszudrücken. Nur das ist richtig: es ist hier noch nicht der Spannungsmoment der That (wie im David). Noch waltet der Seelenschmerz, fast lähmend; 'ein Dämmerschein der Schwermut' (Gregorovius)[2]. Besonders wirksam ist die Breite und Tiefe der Augenhöhlen, zwischen dem steilen Nasenrücken und dem Jochbein. Der Bildhauer hat hier der Flachheit des Hinterhaupts entgegengearbeitet. Über den in dieser Tiefe gebetteten Augäpfeln scheint eine Wolke zu schweben, aus der Blitz und Donner hervorbrechen werden.

Die Erscheinung des Moses muss auf Michelangelo einen besonderen Zauber ausgeübt haben. Als er in der Sistina die Heroen der alten Ökonomie zum Leben rief, wird ihm der gröste der Propheten oft vorgekommen sein; er hat diese ihre Hauptfigur damals zurückhalten müssen. Ein Befreier, ein Schöpfer seiner Nation, für die er vor den Pharao trat; der den Sturm der Volkserhebung aufregen konnte, aber auch niederschlagen, wie die Wasser des roten Meeres. In der Geschichte stand er als eine eminent geistige Größe: der Stifter einer bildlosen Religion des alleinigen Gottes und dessen Vertrauter; aber kein Heiliger, kein Gottessohn vom Himmel, ein Mensch und von der Erde, doch von außergewöhnlichen Maßen der Körperkraft, des Willens, der Leidenschaft. 'Seine Augen waren nicht dunkel geworden, seine Kraft war nicht verfallen'. Das war der Punkt der Michelangelo ergriff, darin erkannte er ihn als seinen Mann. Wie einen Aufruf, das Recht zur Personification der ihm vorschwebenden Steigerung gewaltiger Körperlichkeit, freilich als

---

[1] Das Zerbrechen der Tafeln hat Parmeggianino in der Madonna della Steccata zu Parma in Fresco dargestellt.

[2] Es ist daher ebenso schief, in diesen Zügen die 'Verkörperung des höchstgesteigerten mannhaften Affekts' zu finden, wozu auch die physiognomischen Linien nicht passen, wie 'das mühsame Niederkämpfen innerer Erregung', wozu weder Lage noch Temperament angethan sind.

Ausdruck und Symbol geistiger Übermacht. — In dem Lob der Formen stimmen Bildhauer (David d' Angers) und Anatomen (Charles Bell) überein. Der linke Arm ist ein Prachtstück auch der Modellierung und der pulsierenden Warheit und Weichheit des Fleisches. Dagegen ist das rechte Bein, auf dessen nackte Bildung verzichtet werden muste, mit einer Umständlichkeit drapiert und eingerahmt, die an den Mantel der Pietà erinnert und mit ihren Unterschneidungen die Leute vom Handwerk verblüffte. Es sind die Beine mit denen er dem Volke durch die Wüste der Sinaihalbinsel voranschritt.

Die Antike kennt wol Heroen von ähnlichem Kraftübermaß und Sturm des Temperaments, aber als Symbole körperlicher Großthaten, oder des Aufruhrs gegen die oberen Götter und ihr Regiment. Hier ist es der Überbringer ewiger Ordnungen an die Völker, der Bevollmächtigte des Höchsten selbst, der in Erfüllung dieser Mission wilde Aufwallung und zerstörende Gewaltthat in sich und anderen erweckt und entfesselt. Es ist der Mann der vor dem schrecklichen Gotte auf dem wolkenverhüllten Berggipfel gestanden hat, der einzige Prophet der ihn erkannt hatte von Angesicht zu Angesicht und von ihm die Herschaft über die Naturkräfte verliehen erhielt. Aber wer die Massen beherschen will, muss auch die Kräfte so die Massen bewegen, zu Hilfe nehmen: ohne sie ist er ohnmächtig, gegen sie, verloren. So tritt er aus der hellen, stillen Sphäre des Geists in das Reich des Elementaren, Animalischen.

Gewissermaßen war dieß das Schicksal dieses Bildes des Mose. Was der Statue ihre Signatur giebt, ist nicht die erhabene Vernunft des Verkündigers jenes Gesetzes, das selbst Spinoza das Zugeständnis eines göttlichen Wunders abnötigte, es ist die Tiefe der Leidenschaft: Zorn, Schrecken, Hass. Zu diesem psychisch Außerordentlichen gesellt sich das der physischen Formen.

Das Profil mit den Hörnern (einem Misverständnis des orientalischen Ausdrucks für Lichtstrahlen[1]), dem vorgeschobenen Unterkiefer dessen Linie sich im Barte fortsetzt, hat etwas vom Satyr, von hartem Trotz; der Bart gewinnt in den sich schlängelnden, wulstigen Strähnen fast ein polypenartiges Leben; bis auf die schwellenden Venen ist alles außerordentlich, mit Ausnahme des Schädels. Aber das Spiel der Hände ist doch ein ganz realistischer Zug, und das Gewaltige

[1] Arabische Dichter vergleichen die Strahlen der aufgehenden Sonne mit Hörnern.

bekommt einen Stich ins Bizarre durch den Versuch historischen Costüms: die Barbarenhose, die er Statuen gefangener Dacierfürsten entlehnte, wie auch der Bart an altasiatische Monarchen erinnert hat; die bis zur Schulter entblößten Arme.

In dem Beisammen solcher Elemente verschiedenster Art liegt wol die Erklärung der widersprechenden Eindrücke der Statue.

Vasari nannte sie die berühmteste (*famosa*) der Neuzeit; Grimm sagt, die Krone der modernen Sculptur, Watkins Lloyd: die merkwürdigste Idealfigur seit den Griechen. 'Der Sprache, ruft Wilson, muss jeder Versuch mislingen, irgend einen wahren Begriff von der Erhabenheit dieses Werkes zu geben.' 'Wer vor ihn tritt, sagt Landon, fährt unwillkürlich zurück, damit ist alle Kritik gerichtet, denn das ist das Kennzeichen des Erhabenen'. Selbst im skeptischen Jarhundert, wo sein Gestirn am tiefsten stand, gab es Leute die in dem Kopf etwas Göttliches fanden, und in seiner Stirne den einen unermesslichen Geist kaum verhüllenden Schleier[1].

Dagegen standen die Sophisten der neuerweckten Antike ratlos vor einem Werke, wo Marmorruhe, Marmorkälte Worte ohne Sinn waren. Es gab Augenblicke der Entgeisterung wo man in ihm nur das *caput mortuum* jener Äußerlichkeiten zu sehen vermochte: 'einen borstigen Satyrkopf, einen fürchterlichen Kettenhund, in der Tracht eines Bäckergesellen, schlecht hingepflanzt und müßig'. So schrieb ein Italiener in den Tagen von Mengs und Canova. Und Jules Michelet, der nervösvisionäre Dithyrambiker der Geschichte, fand für diese Widersprüche die Formel: *sublimement bestial.* Doch auch David d'Angers vermisste in diesen Zügen *une âme en vibration*; es sei die Auktorität eines Barbarenchefs; aber wo ist der große Mann, das Staatshaupt das dem Volke die Freiheit gab?

Vasari erzählt von den Insassen des Ghetto, die zu seiner Zeit am Sabbat nach der Basilica der Eudoxia pilgerten, 'wie Kranichscharen, um den Moses anzubeten'; also im Vergessen des zweiten Gebotes! Dieß ist bezweifelt worden: denn den Juden war der Eintritt in

---

[1] Coyer, Voyage d' Italie I, 268: Le Moïse de Michel-Ange a un caractère de tête qui décèle le Législateur, un air au-dessus de l'inspiration, je ne sais quoi de divin, une majesté jusques dans la barbe, qui flotte au gré du vent. Puisqu'il a plu aux hommes de révêtir la Divinité de la forme humaine, c'est ainsi qu'il faudrait figurer le Père éternel. Dupaty, Lettres sur l'Italie p. 270: Ce front auguste semble n'être qu'un voile transparent, qui couvre à peine un esprit immense.

christliche Kirchen untersagt. Sonst hätten sie also den Florentiner als richtigen Geisterbeschwörer anerkannt. Christen haben in den Statuen und Gemälden Jesu oft die angemessene Darstellung ihres Religionsstifters vermisst.

Im Deuteronomium (34, 6) liest man: ‘Niemand hat sein Grab erfahren, bis auf diesen Tag’. Wie fern war dieser Religion der Vorzeit die Todten-, Reliquien- und Ortsverehrung der aus ihr hervorgegangenen Culte! Es wäre ein Einfall Michelangelos wert, dem Manne ein Monument zu setzen, von dem die Vorwelt kein Mal zurückgelassen, den Ort der Ruhe seines Staubes vergessen hatte.

* * *

Aus sechs Statuen hätte sich noch immer ein hervorragendes Papstgrab herstellen lassen; aber wenn er sie auch alle selbst ausgeführt und noch sechs andere hinzugefügt, es wäre nimmermehr ein Gedächtnis geworden Julius II und Michelangelos würdig, ohne das erste Merkmal des echten Kunstwerks, die echtbürtige Verwandtschaft mit seinem Gegenstande. Es hätte vielleicht auch für Leo X oder Alexander VI dienen können. Sogar die Erwartung einer würdigen Vergegenwärtigung der Person des Verstorbenen sollte ja entteuscht werden.

Der Zufall war es, der das Werk gerettet hat. Unter dem Walten eines günstigen Sterns hatte der Künstler frühzeitig von den oberen Statuen des ersten Entwurfs diesen Mose in Angriff genommen, und dann so weit gefördert, dass er ihn nicht fallen lassen mochte, auch bei allen Wechseln des Plans.

Als nun im Jahre 1532 beschlossen wurde, aus dem zur Zeit vorhandenen ein Denkmal zusammenzusetzen, da konnte dieser grösten Figur, weil sie kein Pendant hatte, nur eine Centralstellung gegeben werden; sie muste, gegen ihre ursprüngliche Bestimmung, in die Mittelaxe gesetzt werden. Daraus ergab sich ein bedenklicher Übelstand. Denn diese gebürte der Hauptperson, dem Papste. Mochte man den alten Gesetzgeber noch so tief unter den Stellvertreter Christi setzen, unten an den Fußboden (er stand früher noch einen Palm tiefer als jetzt) und in den schmalen Raum der Nische zurückdrängen (er ist 1816 auch vorgerückt worden): er muste den Greis da oben ins Nichts zurückwerfen. Jedermann zuckte die Achseln über das seltsame Spiel des

Zufalls: Es ist ein Denkmal des Moses geworden, sagte man, statt des Papstes Julius[1].

Dieser Eindruck ist richtig; aber ein Tadel läge darin doch nicht, wenn man den Mose eben symbolisch fasste, wie ja alles hier Symbol ist. Jene kümmerlich hinfällige Figur mit der Papstkrone über dem Sarcophag, wie sie auf den Riesen Moses herabsieht, gemahnt uns insofern an jenen Julius in Raphaels Heliodor, der von seiner Sedia gestatoria herab auf den Strafengel blickt als dächte er: Das sind *Wir* eigentlich! Etwas der Art mag dem Kardinal Sigismondo Gonzaga aufgedämmert sein, als er bei jenem päpstlichen Besuche in der Werkstatt ausrief: Diese eine Statue ist Ehre genug für Papst Julius. Er ist das Urbild des kriegerischen Theokraten, der seiner Statue lieber ein Schwert als ein Buch in die Hand geben wollte. ‘Es ist, sagt Grimm, als wäre diese Gestalt die Verklärung aller der gewaltigen Leidenschaften, die die Seele des Papstes erfüllten, das Abbild seiner idealen Persönlichkeit, unter der Gestalt des grösten, gewaltigsten Volksführers, der jemals eine Nation aus der Knechtschaft zu eigener Stärke wieder emporgebracht’.

Die übrigen Figuren schlossen sich dieser Deutung sehr wol an, zwei wurden überdieß erfunden, nachdem dem Moses die centrale Stellung schon gegeben war. Die Allegorien der beiden Pole des religiösen Lebens, die Vorherverkünder der christlichen Ära sind (außer der Sibylle) ebenfalls der mosaischen Ökonomie entnommen, während der in sie gelegte Sinn doch der christlichen Theologie angehört. Die Mutter Gottes ist das katholische Siegel dieses bildnerischen Mysteriums.

Freilich könnte hier eingewandt werden: man dürfe ein Werk nicht besser verstehen wollen als der Autor selbst. Denn dass Michelangelo diesen Gedanken gehabt habe, ist nicht sicher. Er hat ihn Condivi nicht anvertraut, dessen Fassungskraft er freilich wol überstieg. Besten Falls wäre er nachträglich hineingebracht, als es galt, die Statue in dem Plan von 1532 unterzubringen. Gewis aber ist, dass nur so das Denkmal Einheit und Sinn bekommt, nur so die Einwürfe die man erhebt, aufgewogen werden. Wahr ist auch, nur der Gebildete, mit Charakter

---

[1] Fù sempre chiaro, e compreso, che all' imponente colosso tutto era destinato a servire quell' altronde insipido monumento. GUATTANI in dem Bericht über die Umstellung des Moses, 4. Juli 1816.

und Thaten Julius II vertraute vermochte diesen Zusammenhang zu empfinden. Denkt man sich aber, dass ein solcher vor das Denkmal träte mit der Vorstellung, dass dieß die uranfängliche Idee Michelangelos gewesen sei, er würde das Grab in S. Pietro in Vincoli vielleicht für die geistreichste Conception erklären, die er je gehabt hat. Eine Idee ganz im Geschmack des Meisters, der ja auch die Herzöge von Urbino und Nemours am besten zu ehren glaubte, indem er zwei Bilder altrömischer Feldherrn über ihren Sarcophagen aufstellte. Er würde sogar diesen Plan über den ersten stellen. Denn in jenen Statuenreihen der Entwürfe von 1505 und 1513 vermisste man eine dominierende lebendige Gestalt. Die ist hier in eminenter Weise da.

Auf einem andern Blatt steht freilich die räumliche Lösung des Problems. Die Statue war für einen hohen Standort bestimt. Die aus einer ganz anderen als ästhetischen Erwägung hervorgegangene Aufstellung fast zu ebener Erde hat etwas wunderliches. Man befinde sich da, meint Perkins, in der Lage des Zuhörers, der dicht vor einem Redner steht, dessen Stimme auf eine große Volksmenge berechnet ist. Die Wendung des Hauptes sei gedacht gewesen als auf eine Person zu seiner Seite gerichtet. Da glaube ich aber, kein Mensch würde, ohne die Kenntnis der alten Skizzen, darauf verfallen sein, dass sie anders als isoliert erfunden sei. Michelangelo würde sie auch dann schwerlich anders gemacht haben. Dieselbe Wendung des Hauptes hat er auch seinem Julian gegeben. Es ist schwer, sich eine solche Persönlichkeit als Glied einer Reihe zu denken. — Dass er als Riese zwischen Zwergen steht, hat uns nie befremdet. Die geistigen Gradunterschiede sind noch viel auffallender. Einzig in Mächtigkeit, Pathos, und in der Handschrift des Meisters schiebt er alles hinter sich zurück, wie ein Mensch, vor dem, wenn er das Wort ergreift, alles verstummt; man vergisst die Figuren ringsum. Man hat richtig bemerkt: Sie sind nur Hintergrund.

Endlich, auch die decorative Umrahmung ist ganz ungewöhnlich. Keine Nische umfängt ihn; er sitzt vor der Mittelwand zwischen den Pfeilern der beiden Risalite, gleich als seien die Mauern rechts und links auseinandergerückt, wie vor seinem Stab der Fels des Horeb. 'Eingezwängt und unbehaglich sitzt er da', sagte Jemand. Aber Michelangelo liebte enge Nischen, die etwa dem Umriss des Marmorblocks entsprachen. Die Medicäer thronen noch beengter.

Wie er am tiefsten steht und am weitesten aus der Denkmalfläche

hervorragt, so tritt die bekrönende Madonna oben am meisten zurück, auch im Licht, ins Helldunkel der Geisterwelt. *Er* steht noch mitten im Kampf, und auf dem Boden der Erde, wo er sein Volk führte; oben hätte ein Attitüde des Triumphs, der Apotheose hingepasst. Zwischen beide Endfiguren ist der Sarcophag des Papstes geschoben, 'die gestreckte Nische wie eine Brücke durchschneidend'. Also zwischen dem Idealbild seiner Erdenrolle, und der Himmelskönigin zu deren Füßen der Verstorbene entrückt ist, eine Brücke zwischen Zeit und Ewigkeit: die Sühne des Todes der ihn versetzt hat dahin,

Ov' è silenzio e tenebre
La gloria che passò. (Manzoni.)

Die Statuen der Gefangenen.

In den ersten Jahren Leo X hatte Michelangelo außer dem Moses auch die beiden Gefangenen für die Pilaster oder Hermen des Untergeschosses gefördert. Diese drei Meisterwerke galten nun als der Kern des erst auf sechs dann drei eigenhändige Statuen reducierten neuen Plans. Und gerade diese beiden Statuen, von denen eine noch neuerdings 'die bezauberndste Schöpfung seines Genius' genannt wurde, sind dem Denkmal, dessen Wert sie zweifellos merklich erhöht hätten, in der letzten Stunde, 1542, durch einen Machtspruch des Meisters selbst entzogen worden. Indem hiermit die letzte Möglichkeit fiel, wenigstens die Quintessenz einer Statuenklasse aus dem einst unter den Augen des alten Papstes erdachten Plane zu retten, wurde zugleich das letzte übrige Symbol von des thatenreichen Herschers politischer Rolle aus diesem seinem Gedächtnisse getilgt.

Den Grund hat er selbst, in dem Briefe vom 20. Juli 1542 an den Papst kurz, doch nicht sehr klar angegeben. 'Sie seien für einen weit umfangreicheren Plan bestimt gewesen'. Dieß könnte heißen, dass die Nischengruppen der Victorien, denen jene als Einfassung bestimt waren, dazu gehört hätten. Oder dass diese unpersönlich-decorativen Gebilde nur als Serien gedacht werden könnten.

Aber warum ist ihm dieses Bedenken nicht vor zehn Jahren eingefallen, als er dem neuen Kontrakt zustimmte? Da ferner der Plan eingestandenermaßen nur eine Zusammenstellung der zufällig halb oder fast fertigen Stücke ist, so waren Disharmonien doch wol unvermeidlich;

in der Anordnung aber hatte er ja freie Hand. Und warum sollten zwei dieser homogenen Gestalten unpassender sein als vier oder sechzehn? Das warscheinlichste wäre noch: Man wollte die fertig vorbereitete Renaissancequadratur benutzen; diese enthielt vier Pilaster; zwei leere Pilaster wären als Lücken erschienen; man hätte gesagt: Michelangelo hat keine Zeit gehabt in den langen Jahren einen dritten und vierten Sclaven zu machen. Surrogate der Gehilfen aber jenen zweien zur Seite zu setzen, der blose Gedanke war zum lachen.

Er macht aber in jenem Schreiben noch einen Zusatz, und in einem etwas heftigen Ton: *nè a modo alcuno vi possono star bene.* In diesen Worten deutet er an, dass er noch tiefere, entscheidende Gründe hat, die er aber nicht sagen will. '*Non star bene*' klingt wie unschicklich. — Der Ersatz den er gab, Statuen religiösen Inhalts, bestätigt diese Deutung.

Er fasste den Entschluss im Jahre 1542, also nach beendigter langjähriger Beschäftigung mit den furchtbaren Scenen des Gerichts; damals hatte bereits die Hinwendung zu den religiösen Ideen begonnen, die ihn zuletzt zur förmlichen Verketzerung der Ideale seiner künstlerischen Vergangenheit führte. Der Vorwurf anstößiger Darstellung kann unter solchen Umständen auf den reizbaren Mann nicht ohne Wirkung geblieben sein. Wenn man in seinem Fresco an diabolischen Mythologien Ärgernis nahm, die doch die Göttliche Komödie sanctioniert hatte, wieviel mehr an diesen direkten Übertragungen brutaler Motive heidnischer Triumphbogen in Symbole der Regierungsthätigkeit eines Oberhauptes der Kirche! Sie wären eine Erinnerung an das verweltlichte Papsttum gewesen, aufgerichtet in dem Augenblick als man sich ernstlich anschickte, eine neue Ära zu eröffnen.

Man kann sich indes doch nicht recht überzeugen, dass Michelangelo aus einem solchen Grunde zu einer so eigenmächtigen Handlung geschritten sei, die der hinreichend auf die Probe gestellten Geduld der Urbinaten am Ende vielleicht den Gnadenstoß gegeben hätte. Nachdem bislang auf keine Weise eine Weiterführung des Werkes von ihm zu bekommen gewesen, entzieht er ihm plötzlich zwei Hauptstücke von dem wenigen was sie schon zu besitzen glaubten. Er muss sich in einem aufgeregten Zustand befunden haben; wie hätte er sonst vergessen können, dass er hier über fremdes Eigentum verfügte. Die Marmore waren ja einst von den Geldern Julius II beschafft worden, und seine Arbeit hatte er längst bezahlt erhalten. Der Verlauf der Sache giebt hier Licht.

Nachdem er jenen Entschluss gefasst, übergiebt er die Statuen als Geschenk dem damals in Rom weilenden Ruberto Strozzi, um diesem Gönner und Kunstliebhaber, der während einer schweren Krankheit ihm sein Haus zur Verfügung gestellt hatte,[1] seine Dankbarkeit zu bezeigen. In einem Augenblick generöser Aufwallung scheint ihm nur ein solches warhaft fürstliches Geschenk dem hochherzigen Freundesdienst und der Person des Wolthäters angemessen. Eben diese Person führt uns aber noch auf ein anderes Moment. Die Strozzi lebten, seit Alexander von Medici Herzog geworden, in Verbannung, und Michelangelo theilte ihren Hass gegen den Usurpator. Hatte er doch vor Jahren eine Brutusbüste unternommen, die anfangs als Anspielung gedacht war auf Lorenzino, den Mörder Alessandros; und dieser Lorenzino war der Schwager Rubertos. Auch in die Statuen der Gefangenen konnte man politische Anspielungen hineinlegen. Wer weiß, ob nicht jene florentinischen *fuorusciti*, die sein Atelier am Macello de' Corvi besuchten, in ihnen Sinnbilder ihrer eigenen Lage gefunden hatten. Sie gehörten nach Florenz, dort sollten sie einst als Gedächtnis der Kämpfe und Leiden dieser dunklen Tage der Tyrannei aufgerichtet werden.

Man braucht ja nicht anzunehmen, dass dieß der einzige Grund gewesen ist und jener ästhetische Anstoß blos ein Vorwand. Aber künstlerische Bedenken gegen ihre Aufstellung über dem Papstgrab, Furcht vor Verketzerung, mögen mit dieser Strozzischen Freundschaft zusammengewirkt haben. Er zögert keinen Augenblick, durch die förmliche Schenkung ein *fait accompli* herzustellen, bevor die Erben gegen diese Beraubung ihres Denkmals Einspruch erheben können.

Dann aber besinnt er sich, dass er verschenkt hat was ihm nicht gehörte, und beschließt, um den Herzog und sein eigenes Gewissen zu beruhigen, zwei neue Statuen als Ersatz zu liefern, was bei seiner damaligen Abneigung gegen Meißelarbeit viel heißen wollte. Und so haben wir durch einen Zufall zwei neue wertvolle Kunstwerke seiner Hand erhalten.

---

[1] In der Strozzischen Bank hatte er die Summe deponiert mit der er die Kosten des Denkmals bestritt.

Rahel und Lea.

Diese Statuen haben das Looß gehabt meist nur flüchtig betrachtet zu werden, erst neuerdings hat man angefangen, statt sie zu bemängeln, auch auf ihre eigentümlichen Wertelemente zu achten.

Ihre Entstehung ist ja wunderlich genug: als Lückenbüßer unternimmt sie der Meister, in letzter Stunde, für das seit zehn Jahren feststehende Ensemble, dem kontraktlich nichts neues hinzugefügt werden sollte. Ungeduldig über das Ausbleiben der Ratification des letzten Kontrakts hat er sich sogar entschlossen, ihnen nun doch die letzte Hand zu geben. Nach Vasari hat er zu allem weniger als ein Jahr gebraucht.

Die Figuren des beschaulichen und thätigen Lebens kommen schon im ersten Entwurf vor, hier auf der Plattform wie der Moses, als sitzende Statuen. Er entnahm diese Allegorien dem Traumgesicht Dantes, im XXVII. Gesang des Fegefeuers.

Rahel, die Contemplation, sitzt tagelang in Schauen versunken, nach den Worten ihrer Schwester:

siede tutto giorno;
Lei lo vedere e me l' ovrare appaga.

Sie blickt in den Spiegel; aber dieser Zug passte dem ernsten Bildhauer nicht als Ausdruck der Beschaulichkeit. Er mochte sich die Anschauung des Göttlichen passender denken mit der ehrfurchtsvollen Mimik der Anbetung, den gefalteten Händen, und dem vom Schauer höherer Gegenwart gebannten Blick. Vasari meint, sie sei *elevata in ispirito.* So erscheint sie uns als Andächtige, ein Bild der Fürbitte, die der Verewigte ja besonders nötig hat. Es ist eine hohe, etwas schwere Gestalt, mit kleinem Kopf und ganz gehüllt in das gürtellos in langen Zügen herabfließende Gewand.

In der complicierten Geberde steckt mehr Überlegung als man sich einbildet. Sie beugt das Knie auf den Schemel zu ihrer linken, nach der Mitte des Monumentes hin, wendet aber Haupt und Arme nach der anderen Seite, nach außen. Jenes Knien verbindet die Figur mit der Mitte des Monumentes, sie gedenkt des Verewigten. Antlitz aber und die gefalteten Hände richten sich nach dem Hochaltar in der östlichen Apsis der Basilica. Der Blick in die Ferne, nach oben, entspricht auch der Vorstellung des Unendlichen. So wurde zugleich die Wiederholung der Wendung nach rechts, die dem Mose gegeben ist, vermieden.

Lea fasst den von ihr gewundenen Kranz, den himmlischen Lohn der guten Werke, und schmückt sich, mit ernster Miene in den Spiegel schauend. Bescheidener kann man sich nicht spiegeln in seinen großen oder guten Thaten[1]:

Per piacermi allo specchio qui m' adorno.

Um dieser Schönheit gerecht zu werden, hat sich der Meister enger als sonst an antike Vorbilder angeschlossen: in Kopf- und Gesichtsbau wie in der streng geordneten Gewandung und der schlichten Anmut der Geberde. Kurze Stirn, unter reichen, gewellten Haaren, scharf abgeschnittene Augenbrauenbogen. Die sorgfältige Toilette ist etwas im Geschmack der sistinischen Sibyllen, eine freie Locke fällt bis über den Gürtel herab, der zurückgeschlagene Mantel lässt die Büste frei.

In mehr als einer Beziehung sind diese Statuen bemerkenswert. Es waren seine letzten, ganz von ihm selbst vollendeten Marmorwerke, und für dieses Endstadium des Planes neu erfunden. In der That haben sie allein in die Zusammenstellung des Denkmals einige Harmonie gebracht. Es ist ein besonderes Zufallsglück, dass er sie nicht nur, in einem Augenblick wiederaufflammender Schaffenslust, höchst sorgfältig angelegt, sondern auch vor der Hand eines untergeordneten Helfers bewahrt hat.

Als Ausdruck seines veränderten Ideals der Weiblichkeit sind sie einzig. Bis dahin waren seine monumentalen Frauengestalten höhere gottgeweihte Wesen, heilige Jungfrauen, Seherinnen, erhaben über die Schranken aber auch den natürlichen 'ruhigen Zauber' des Geschlechts. Diese neuen Typen scheint er erst damals, mit der Hinwendung zur christlichen Empfindungswelt gefunden zu haben. Der Geist dessen Hauch wir im Moses und den beiden Gefangenen spüren, ist verweht, aber zum erstenmale hat er in diesen betenden und sinnenden Gestalten Seelenzustände zum Hauptmotiv gemacht, die in der reichen Gestaltenwelt der Sistina keinen Platz gefunden hatten. Grimm zuerst machte auf ihre Bedeutung als Beispiele der letzten Phase seiner bildhauerischen Thätigkeit aufmerksam, 'die ihn ruhiger und sanfter erscheinen lässt'.

Diese Ruhe klingt in der antikisierenden Gewandung wieder wie eine getragene Musik. Sie ist anliegend, angeschmiegt, und in geradem

[1] Con uno specchio in mano per la considerazione si deve avere per le azioni nostre.

Fall, ohne eine Spur von wallenden und wehenden Motiven. Nur bei der gürtellosen Rahel bringt die Bewegung einen Diagonalzug hinein. —

Damit soll nicht behauptet werden, dass sie mit seinen früheren Statuen künstlerisch auf eine Linie gestellt werden können; neben diesen gesehen, bleiben es flache Werke.

Hat er die Statuen wirklich damals ganz von vorn begonnen? Man liest nichts von Beschaffung der Marmorblöcke. Es müssen sich wol passende *bozze* im Atelier gefunden haben. Solche könnten für das Denkmal von 1513 bestimt gewesen sein. In der Berliner Skizze flankieren ähnliche Gewandfiguren die obere Kapelle mit ähnlichem Wechsel der Wendung des Hauptes nach oben und unten.

Die Arbeiten der Gehilfen.

Die fünf übrigen Statuen waren nach dem Abschluss des Kontrakts von 1532 in Angriff genommen worden: dieß erste Stadium der Arbeit dauerte bis 1535. Stil und Geschmack passen in diese Jahre: man erkennt Nachklänge der Denkmäler der Sacristei von S. Lorenzo. Die Gesichtsmasken der beiden Frauen erinnern an die Nacht und die Madonna, der Prophet hat den Frontsitz der Feldherrn. Dass hierbei der vorhandene Vorrat älterer skizzierter Bildwerke herhalten muste, verrät schon die störende Unregelmäßigkeit der Dimensionen.

Wenn das Denkmal trotz allem in einer immerhin erträglichen Gestalt — vielleicht überhaupt — zu Stande gekommen ist, so verdankt es das (außer der alles überstrahlenden Hauptfigur und der schönen triangulären Anordnung der übrigen) der Mitarbeit zweier wirklichen Bildhauer, des Raphael da Montelupo und des Gio. Antonio Montorsoli. Besonders dieser war ihm nach Vasari hier von großem Nutzen (*di molto aiuto*). Es sind dieß die einzigen unter den zahlreichen Gehilfen die er gehabt hat, welche den Namen Künstler verdienen. Die Verbindung mit ihnen reicht zurück in die florentiner Jahre der Sacristei und Bibliothek; er verdankte sie aber dem Befehle Papst Clemens, der ihm beide schickte, weil er sich überzeugt hatte, dass diese Unterstützung für das Gelingen seiner Unternehmungen eine Lebensfrage war. Damals hatte er sie eingeschult, und besonders Montorsoli zur Anfertigung großer Modelle (des heil. Cosmus), zum Aushöhlen (*trafori*) und Durchraspeln des Marmors angeleitet. Raphael von Montelupo hatte er die Madonna, die Sibylle und den Propheten

für 400 Scudi übertragen, diese fielen freilich nicht zu seiner Zufriedenheit aus.

Die beste Figur ist zweifellos die Sibylle. Sie steht der älteren Weise am nächsten. Ein starkes Weib von vollen weichen Formen; wenige, einfache, stark markierte Gewandmotive; auffallend sind die scharfen, den Zwischenraum der unteren Hälfte in Diagonalen überbrückenden Grate — sehr abweichend von dem umständlichen Faltenwurfe der beiden Allegorien. Der schöne Arm überschneidet die Brust, die Hand ruht an der den Hals einrahmenden Haarflechte. Aber mit ihren sistinischen Schwestern hat sie wenig Verwandtschaft. In demütig ernster Neigung, die Augen gesenkt, wendet sie sich wie Rahel dem Altar zu: mit wenig Änderungen könnte sie in eine Annunziata verwandelt werden.

Noch auffallender ruft uns ihr männlicher Genosse zu, dass jener Geist längst verweht ist. Aber so groß würde Niemand den Abgrund sich vorgestellt haben, der zwei Gebilde desselben Namens trennen konnte. Es ist der einzige Mann unter den neuen dem Mose zur Gesellschaft bestimten Figuren. Auch dieß Übergewicht der weiblichen Symbole ist bemerkenswert.

Dieser namenlose Prophet ist die geringste Statue von allen an denen Michelangelo Anteil gehabt. Der riesenstarke Kerl mit dem kleinen kraushaarigen Rundkopf hat seine langen Knochen zwischen den Pfeilern etwas schwerfällig untergebracht. Er würde Urbino bei Aufrichtung des Denkmals gute Dienste geleistet haben. Wenn die *bozza* wirklich von Anfang für einen Propheten angelegt war, so hätte er ihm geflissentlich alles genommen was den Propheten kenntlich macht, nicht blos den Bart; — der Mantel ist völlig zurückgeschoben, unwirksam. Die Hände, mit denen er doch nichts anzufangen wüste, hat er voll, aber Buch und Rolle sind nur Attribute. Als Extrem von Nüchternheit ist dieser allgemeine Prophet ein Antipode der Propheten. Man hat ihn mit Statuen römischer Magistratspersonen der Verfallzeit verglichen.

Die über allen schwebende Mutter Gottes schließt sich wol unter seinen Madonnen am meisten dem kirchlichen Gefühl an, — in der ruhigen Stellung, der mild huldvollen Wendung, der einfachen Schönheit der Züge und des Motivs. Der englische Biograph nennt diese sanfte und süße Gestalt sogar seinen Triumph in Behandlung der weiblichen Form. An ihr hat er noch 1537 arbeiten lassen, nach einer Zahlung an Giovanni di Sandro. Dann war sie Montelupo bestimt. Nach Vasari

hätte sie Scherano da Settignano nach seinem Modell gemacht. Dieß Modell schloss sich an die Skizze von 1513 an. Um so seltsamer ist, dass er sich besonders gesträubt hat, gerade an diese Figur Hand anzulegen. Bei der folgenden wäre es weniger verwunderlich.

Nachdem Michelangelo während vierzig Jahren keine Zeit gefunden hatte an die Statue Julius II zu denken, wurde die ewige Stadt jetzt durch diese Arbeit des Maso del Bosco[1] überrascht, von deren Mitschuld man alles aufbieten möchte, ihn selbst freizusprechen. Aber er hat sich sogar an der Ausführung betheiligen wollen, indem er das Antlitz retouchierte. Sie gereicht dem Papste, und dem *buon servo antico*, nicht zur Ehre. Unwürdig des Mannes und seiner Würde wirkt sie im Ganzen des Denkmals fast grotesk. Er stützt sich auf den untergelegten rechten Elnbogen, ungefähr in der Art der Tageszeiten; die Hände sind schwach gekrümmt, wie in Ohnmacht erstarrt; die tief eingesunkenen Augen blicken matt und verdrießlich in die Tiefe. Da würde er den Moses erblicken, das Symbol des Sturmwindes, der er selbst gewesen. Aber von jenem Julius ist hier nur die dürre Schale zu sehen, der arme Sünder, der angesichts des Todes übrig bleibt. —

Das alles erscheint doch wieder als ein homogenes Ganze, in das man sich freilich nur langsam hineinfindet, und noch schwerer darein, dass es von Michelangelo herkommt. Man hat den Propheten mit der Statue Julians verglichen, aber gerade der belebende Zug, die Seitenwendung des Haupts ist gestrichen. Gegenüber der Madonna Medici erscheint diese Madonna fast wie ein Protest, das Ergebnis einer Kontrastempfindung.

Die Antipathie gegen seinen früheren Stil äußert sich am wunderlichsten bei der Statue des Papstes, in den parallel übereinandergelegten Beinen und der Symmetrie der matten Hände. Er hat, scheint es, die Note des Gewaltigen, Bewegten, Männlichen gänzlich erschöpft. Alles atmet Friede, Resignation, Ermattung. Das unbegreifliche ist, dass dieses Aufgeben seiner selbst dem Drama des Jüngsten Gerichts gleichzeitig war. Aber es ist als solle alles nur als Folie dienen für den Moses, den einzigen aus diesem Schiffbruch geretteten Zeugen des ersten Akts der Tragödie.

---

[1] Nach Vasari Boscoli da Fiesole, ein Schüler Andrea Sansovinos.

Alle sieben Statuen sind bekleidet, das brachten Geschlecht und Charakter mit sich; aber wunderlicher Weise sind es auch die vier Hermen, was gewis kein Einfall des sicilischen *garzone* Giacomo del Duca war, der sie für den Preis von zehn Kronen verfertigte. Man erinnert sich wie er damals wegen seiner Nuditäten im Jüngsten Gericht angefeindet wurde: wenn nun diese biederen alten Statisten sogar ihre Arme und Hände in Mänteln unsichtbar machen, so sieht das aus wie ironische Unterwerfung unter die neuen Anstandsregeln. Ihre trivialen, breiten, stark individualisierten Köpfe wirken in solcher Umgebung komisch. Was wollen diese gravitätischen, grinsenden, tückischen Fratzen? in der Rebenbekränzung lugt der Schalk hervor. Man könnte in jener Pose eine Absage sehen: er will nicht mehr mitmachen: er hat auch sie übrigens noch mit eigenen Meißelretouchen beehrt. Auf die leeren Postamente darunter, die für die Sclaven bestimt gewesen waren, setzte er, zur Ausfüllung der Winkel, Doppelvoluten.

Die Aufstellung wurde im Mai 1545 bewerkstelligt, durch Giovanni de' Marchesi von Saltri und Francesco d'Amadore, genannt Urbino, den bekannten Diener Michelangelos, für 700 Scudi. Misgeschick verfolgte das Denkmal auch im Architektonischen. Für den unteren Theil konnte noch die vor dreißig Jahren hergestellte schöne Renaissancequadratur verwandt werden, obwol auch sie nachlässig zusammengestückt wurde, gegen das Versprechen im Kontrakt[1]. Das obere Geschoss muste aber erst gemacht werden. Zum Schaden der Harmonie wurde es in dem von ihm einst für die laurenzianische Bibliothek ersonnenen, völlig kahlen Stil hergestellt. Da man aus einer pedantischen Grille das Gesims des Denkmals in die Kämpferlinie der Querschiffwölbung fallen lassen wollte, so ergab sich eine zu den Statuen außer Verhältnis stehende Höhe der Intercolumnien. Hier wäre ein staffelförmiger Abschluss am Platz gewesen. Die nach oben sich verbreiternden Pilaster sind eigentlich degenerierte Wiederholungen der vier Hermen unten; die wunderlich kleinen bärtigen Köpfe fungieren als Consolen für die Candelaber, über den Verkröpfungen des Gesimses. Der Vergleich mit der Silhouette des alten Entwurfs ist vernichtend.

Michelangelo überließ diese letzten für den Eindruck des Denkmals nicht gleichgültigen Arbeiten jenen zwei Gesellen, denen er schriftlich das

---

[1] Di statue et ornamento sia fornita con quella diligentia che si ricierca. A. GOTTI, I, p. 274.

Zeugnis der *ignioranza e bestialità* (Juli 1542, Milanesi 432) ausgestellt hat. Er besaß nicht soviel Autorität über sie, um einen scandalösen Zank zu verhindern, obwol er den Donato Giannotti über sie gesetzt hatte.

* * *

Das Denkmal von S. Pietro in Vincoli, ein Kenotaph, denn die Reste Julius II ruhen neben denen seines Oheims Sixtus IV in der Peterskirche, ist das Schlusstableau der 'Tragödie'. Nach der langen Kette von Vergewaltigungen und Verstümmelungen: das Martyrium. 'Ich werde gesteinigt als habe ich Christum gekreuzigt (Oktober 1542)... Ich werde täglich gekreuzigt'. Die Schriftsteller erschöpfen sich in Ausdrücken der Verachtung, dieses 'elenden' und schaalen (*insipido*) Machwerks. Als sei es ein Flecken auf seinem Ruhmesschild.

Man versteht, in welch peinlichem Zustand er sich damals befand. Das Schicksal hatte ihn in eine Sackgasse geführt, die zu einem Stollen geworden war, in dem er zu ersticken glaubte: Je näher der Moment kam wo es vor Rom und der Welt offenbar werden sollte, um so empfindlicher muste ihm der Gegensatz von einst und jetzt, die stümperhafte Arbeit jener Gesellen, die Disharmonie (wegen des Durcheinanders der Dimensionen) auf die Nerven fallen. Condivi selbst nennt es *rattoppata e rifatta*, ein Flickwerk. Die bösen Worte, die er schon vor Jahren hatte hören müssen, sie schienen nun besiegelt. In diesen Jahren sandte ihm Aretino jenen giftgetränkten Brief. Seine Seele war mit Bitterkeit gefüllt bis zum Rand. Während die Kenner in seinem Jüngsten Gericht das Werk eines Geistes höchster Ordnung bewunderten, der der Erde das göttliche Ideal offenbart, entfährt ihm der peinlich ironische Ausbruch: Kein Maler, kein Bildhauer, kein Baumeister, sondern was Ihr wollt, doch wenigstens kein Säufer! Er nennt sich einen 'sehr alten Mann'. Aber eben damals hatte er zwei neue große Marmorstatuen in acht Monaten hergestellt. Und er versichert, für jene dem Montelupo und Genossen gezahlte Summe könne er sieben Jahre arbeiten und zwei Denkmäler liefern. 'Wenn er die förmliche Absicht gehabt hätte, meint Wilson, die Anklagen der Rovere zu bestätigen, er hätte keine wirksameren Schritte zu diesem Zwecke thun können, als die Art, wie er das Juliusdenkmal zu Ende führte' (p. 450).

Dieser Miserfolg war seine Schuld. Keine von den Eigenschaften und Fehlern aber, die sonst das Mislingen großer Werke herbeiführen,

lagen hier zu Grunde, keinem anderen Bildhauer hätte ähnliches begegnen können. Es war eine Verkehrung der Ordnung des Schaffens, die hier förmlich auf den Kopf gestellt wird.

Während er einst mit dem Haupte voll Gedanken, dem Herzen voll Begeisterung und Armen voll wunderbarer Spannkraft, Jahre psychischer Energie in Steinbrüchen und bildhauerischer Roharbeit verbraucht, hat er, als die Zeit für die höheren Proceduren kommt, nicht mehr soviel Thatenlust übrig, um dem an der Schwelle der Vollendung stehenden Werke durch einen Akt der Selbstüberwindung das Siegel seines Geistes zu geben.

Eine verwirrende Masse von Ideen, Skizzen in allen Formen der Unfertigkeit hat er produciert und dazu fünf officielle Pläne, die versprochenen Tausende eingestrichen, ein Menschenalter sich zwischen seinen *bozze* in den Ateliers zu Rom und Florenz bewegt, und nun, in der entscheidenden Stunde versagt ihm der Wille für das, ohne welches alles dieß für nichts war. Er gestattet lieber Leuten sich an seinen Geisteskindern zu vergreifen, deren einzige Empfehlung ihre Nichtigkeit war[1]. Ja er nimmt ihr Machwerk vor und erniedrigt seinen edlen Meißel durch Übergehen fratzenhafter Hermenköpfe und der Caricatur jenes Papstes, damit man dem Herzog von Urbino nicht sagen könne, das sei kein Werk Michelangelos.

Und doch war das Denkmal in dieser dürftigen Gestalt — und das ist das merkwürdige Spiel des Schicksals in dieser Geschichte — durch dieselbe Methode zu Stande gekommen, deren Verschmähung den Ruin des großen Planes verursacht hat. Diese Methode wurde nur verkehrt und mit zum Theil erbärmlichen Werkzeugen gehandhabt.

Rückbildung.

Die Idee jenes Compromisses, eigentlich nur eine Notauskunft der Agenten, erscheint uns warhaft barbarisch, besonders angesichts dieses Ergebnisses; doch hatte sie einen Funken Vernunft in sich. Man darf sie nur nicht zu buchstäblich nehmen und etwas hinter den Vorhang sehen. Was der Künstler von den vierzig Figuren der alten Pläne

---

[1] Avendola (la calice) condotta molto innanzi con le mie gran fatiche, non voglio che la vada in mano di qualche bestia, che con poca fatica me la guasti. B. Cellini, Vita I, 12.

einigermaßen gefördert hatte, so weit, dass es zur Not von Anderen beendigt werden konnte, das waren doch wol die Stücke zu denen ihn sein Genius hinzog. Denn er hatte ja ganz freie Hand. Solche mit Lust und Liebe gearbeiteten Stücke hatten aber auch die meisten Chancen des Gelingens und die Vermutung für sich, das wirklich Lebensfähige in jenem sonst nur auf dem Papier oder in embryonalen Skizzen existierenden Monumente zu sein; auch eine gewisse Zusammenstimmung war zu erwarten.

Nehmen wir den Moses, die beiden *prigioni*, vielleicht die Vittoria, die beiden Allegorien die er in der elften Stunde hinzugesetzt, und die Statue des Papstes in Bologna (S. 244) nebst der alten Quadratur, aus solchen Materialien hätte sich mit Zugabe einiger die Harmonie herstellenden Zwischenglieder ein Ganzes ohne gleichen herstellen lassen, und Niemanden wäre eingefallen, die gescheiterten, quantitativ bedeutenderen Pläne zu beklagen.

Doch unter einer Bedingung: dass der Urheber selbst mit Ernst und Glauben diese vollendende ausgleichende Arbeit übernahm. Aber dass auf solchem Wege etwas künstlerisch erträgliches herauskommen könne, hat er gewis nie geglaubt. Ihn beherschte der Schatten jenes Urplans: alle die Wandlungen von 1516 an waren nur dessen Reduction. Wie die Sibylle ihre Bücher, so kassierte er einige Stücke und legte den Rest noch einmal vor. Ein Philosoph hätte kommen müssen und ihn überzeugen, dass eben die primäre Kraft des Willens ihn geleitet habe gerade diese Statuen auszuführen, während der secundäre Intellekt in der Obsession jener Kontraktpläne befangen blieb. Und doch hat der Einfall, eine einzige, die gröste Figur unter ihnen, zum Kern des Werkes zu machen, das Ganze gerettet, aber diese Eingebung entsprang nicht in seinem Kopfe.

Es kann kein Zweifel sein: seine Phantasie war nun in jenes unheimliche Stadium getreten, wo sie anfängt negativ zu arbeiten, indem sie ihre eigenen Kinder zerreißt und verschlingt. Diese negative Kraft wirkt in verschiedener Weise. Sie bezweifelt das gelungene Gute und verfällt auf schädliche Retouchen oder verhaut den Marmor. Sie treibt die Fortführung des begonnenen zu verweigern; oder überantwortet es unfähigen Gesellen; in Paroxysmen zertrümmert sie auch wol das Werk (wie bei der letzten Pietà geschah). Zuletzt verfällt sie darauf, dem Denkmale, dessen Beendigung nicht verhindert werden kann, alles das zu entziehen, was mit dem eigenen ächten Stempel versehen

ist und setzt an dessen Stelle Surrogate, die er früher als altfränkische Afterkunst bezeichnet hätte. Er ist bereit ansehnliche Summen herzugeben, damit ein minderwertiges Werk von minderwertigen Händen den Erben überliefert werde. Nur äußere Nötigung hat diesem Zerstörungsgang Halt geboten.

Als vor vierzig Jahren das Projekt eines Denkmals des lebenden Papstes Julius aufkam, kannte man nichts höheres, als jene glücklichste und beliebteste Form des Renaissancegrabs, in der noch Andrea Sansovino in S. Maria del Popolo zwei nach damaliger Ansicht alles bisherige überstrahlende Muster aufstellte. Vasari sah in ihnen *l' osservanza e le misure dell' arte.*

Da ist es nun merkwürdig, wie die Geschichte seines eigenen, damals in Abkehr von allem bekannten und üblichen ersonnenen Denkmals wie eine allmählige Rückbildung aussieht zu dieser einst herschenden Form, die zum letztenmal für Papst Hadrian VI gewählt worden war.

Man sieht die Besonderheiten und Verwegenheiten der Idee von 1505 Stück für Stück fallen; bei jedem neuen Kontrakt rückt man schrittweise der Form des flachen Wandaufbaus näher; die modern heidnischen Symbole werden ausgeschieden, zuerst die Hermen, dann die Victorien, in letzter Stunde noch die zwei Gefangenen.

Am auffallendsten ist die Ähnlichkeit mit Sansovino in der Lage der Papstfigur mit dem auf den Elnbogen gestützten Haupte; man hat sie sogar für absichtlich gehalten; und kaum weniger bei den flankierenden allegorischen Frauengestalten, die unteren stehend in Nischen, die oberen frei sitzend (auch die Beterin fehlt nicht); nur der Jammerprophet tritt störend dazwischen.

Es ist als ob die Schwerkraft des Alten seit dem Erlöschen jenes ersten, stark persönlichen Anstoßes seine Phantasie zu sich herabgezogen hätte. Ein Symptom dieses Eindringens veralteter Formen in des Meisters Phantasie war es auch, als er im Jahre 1525 den Einfall hatte, die lästig gewordene Aufgabe nach dem Muster des Denkmals Pius III in S. Peter auszuführen. Ein Quattrocento-Schema, mit der ausgestreckten Gestalt auf dem Sarcophag, sechs Allegorien in Seitennischen und einige Relieftafeln.

Der vor dreißig Jahren übliche Ornamentstil des Untergeschosses passte nun vortrefflich, er giebt diesem Theil gewissermaßen die Localfarbe der Zeit Julius II. Die Übereinstimmung mit den Werken Sansovinos würde vollkommen sein, wenn auch die Quadratur des oberen Geschosses damals in diesem Stil ausgeführt worden wäre.

Nimmt man dazu den religiösen Charakter der vier weiblichen Figuren (die Madonna eingeschlossen), ihre Rückkehr zu der Empfindungsweise der älteren Zeit, so wird man dem Denkmal in S. Pietro in Vincoli auch den Vorzug der Angemessenheit nicht versagen; und vielleicht zielt hierauf das Lob Condivis, der es das würdigste Denkmal Roms nennt.

Und hier erscheint nun das Sepolcro auch in einer gewissen inneren Verwandtschaft mit den freilich unvergleichbaren letzten Werken des Meisters, die er unter den Auspicien Paul III theils vollendet theils in Gang gebracht hat: dem Gemälde des Jüngsten Gerichts und der Peterskirche. Alle drei tragen durchaus das geistige und formale Gepräge dieser Epoche, der beginnenden Gegenreformation.

Wer weiß nicht, dass mit der furchtbaren Katastrophe des *sacco di Roma* die Ausbreitung der ernsten Richtung anhob, die bald die maßgebende wurde. Man hatte das entsetzliche Wort vom Kelch des Zorns der den Völkern eingetränkt wird, verstehen gelernt: in diesen Jahren begann Michelangelo die Entwürfe zu dem Gemälde der Westwand der päpstlichen Kapelle. Man glaubte in Paul III den Mann zu haben, ‘der den Zorn abwenden werde mitsamt den verdienten Strafen’.

Die Ernennung jener Kommission kirchlicher Reform (1536) war das Signal der geistigen Bewegung, die zur Wiederherstellung des päpstlichen Ansehens führte. Ein Symbol dieser in strafferer Form wiederaufgerichteten Centralgewalt konnte man in dem neuen Plan von S. Peter sehen, dessen Grundzug Einheit und Vereinfachung ist, sehr abweichend von dem ursprünglichen Gedanken Bramantes. Insofern steht S. Peter im Einklang mit der erhabenen Monotonie des Gerichts, die so auffallend von der erstaunlichen Mannigfaltigkeit der vielgetheilten Deckenmalerei abweicht.

Dieser streng katholische Geist hat nun auch die letzte und endgültige Fassung des Juliusdenkmals bestimt, er hat das in ganz anderem Geist begonnene Mausoleum in letzter Stunde verchristlicht und verkirchlicht.

Die Gesinnung, die Moral war auch in der Kunst eine andere geworden. An die Stelle rein künstlerischer Ideale, der Originalitäts- und Ruhmsucht, der persönlichen Überhebung, treten religiöse Motive, Unterordnung unter die Sache, endlich: politische Klugheit. Dieser verdankte es Alexander Farnese ja, dass er die neue Zeit eröffnen durfte. Auch seine künstlerischen Unternehmungen sind durch den weit-

blickenden Sinn der Zweckvollkommenheit eingegeben und gelungen, ohne Zusammenhang mit seinem, sonst rücksichtslosen Familieninteresse.

Sie alle gehen in ihren Anfängen auf Julius II zurück. Sie waren Fragmente geblieben oder gescheitert, an ihrer Größe und an der Maßlosigkeit eines jeder Schranke spottenden Geistes. Jetzt finden wir, statt des heidnisch titanischen Wesens: Anschluss an die Überlieferung, Geist des Gehorsams, praktische Besonnenheit. . . .

Jenes althebräische Pantheon der Sistina erhält seinen Abschluss durch die ganz mittelalterliche Maschine des Weltgerichts; nie hat sich Michelangelo so eng an die kirchliche Vorzeit angeschlossen. In der Papstkirche will er nur der Executor Bramantes sein; aber in dem siegreichen Hauptzug, der Kuppel mit ihrer parabolischen Linie, ist er zum mittelalterlichen, gothischen Empfinden zurückgekehrt. Er will die Arbeit unternehmen zum Heil seiner Seele, wie er damals auch dem Stifter des Jesuitenordens einen Entwurf zur Jesuskirche in derselben uneigennützigen Gesinnung versprochen hat.

Im Grunde entsprang sein Plan von S. Peter der klugen Erwägung der möglichen Ausführbarkeit und der Zeit. So ist das Riesengemälde vor allem ein Wunderwerk des ordnenden Verstands, und das Juliusdenkmal — freilich nur das Ergebnis elender Transactionen und Compromisse. Bis zuletzt spiegeln alle Wendungen seiner langen und traurigen Geschichte den Charakter und Geist der Herscher wieder, zu deren Diener Michelangelo Schicksal und eigener Wille gemacht hatte. — —

Zum Schluss noch ein Rückblick von dem (nach römischem Spott) als 'Denkmal des Moses' aufgerichteten Grabmonument Papst Julius II auf das verflossene Halbjarhundert!

Wir hörten, wie dieß in seinem ersten Entwurf so stolze Mausoleum den ersten Anstoß gab zur Wiederaufnahme des Neubaus von S. Peter, und damit zur Zerstörung der erinnerungsreichsten ehrwürdigen Basilica. Eine That, die mit dem Höhepunkt der heidnischen Strömung und der Entchristlichung des damaligen päpstlichen Hofs in Einklang stand, denn die in ihr waltende Gesinnung hatte doch wenig christliches: alles atmete Selbstverherlichung, Wettstreit mit dem klassischen Altertum, Pietätlosigkeit gegen das dazwischen gekommene. Wie eine Nemesis folgte dem himmelstürmenden Ehrgeiz des von ihrem Projekte berauschten Bauherrn und seines Baumeisters auf dem Fuße jener Sturm, der sich aber, statt gegen ein Symbol und Denkmal,

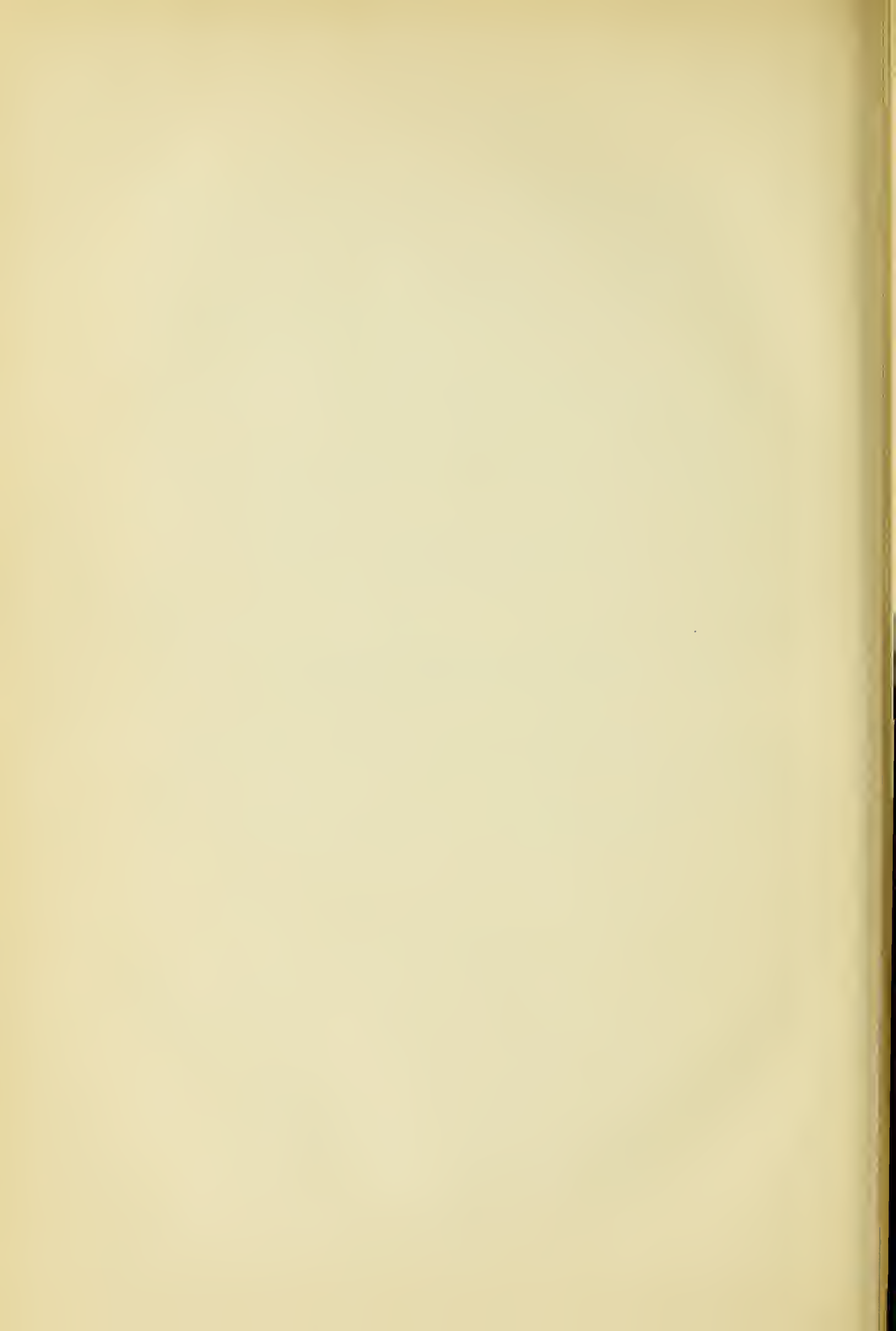
gegen das päpstliehe Institut selbst riehtete. Der zu gunsten jenes Kirehenbaus ausgeschriebene Ablass säte jenseits der Berge den Wind, der diesen Sturm entfesselte, in dessen Gefolge dann auch Bilderstürme buchstäbliehen Sinns nieht ausblieben. Jener zürnende Prophet in Florenz, dessen Stimme, die auch Miehelangelo einst vernommen, in den Flammen des Seheiterhaufens erstiekt war, der Möneh von S. Marco, der selbst einen Seheiterhaufen für den Prunk und Plunder des neuen Heidentums errichten hieß, er war doch ein Sturmvogel gewesen, der ein Zeitalter verkündigte, das etwas in sich hatte von dem Geist des Eifers der einst dem Volk Israel das Gesetz der bildlosen Gottesverehrung aufdrängte. Aus den Denkmalen dieses prophetischen Geistes schöpften neue Propheten das Reeht und die Pflieht, die Sinnbilder der Jartausende für das Band des Göttliehen und Endlichen zu zertrümmern.

Und Miehelangelo, der aueh in den Tagen Savonarolas die Wiedererweekung der naekten Herliehkeit antiker Bildhauerei geträumt hatte, begann in demselben Jarzehnt wo Luthers Name zuerst im Vatiean gehört wurde, das Bild des Gesetzgebers, der das Verbot der Bilder, gestärkt durch sehwerste Flüche, in seine Gesetztafeln eingegraben haben sollte. Ein Gesetz das die Verniehtung des Bilderschatzes eines Weltalters, das Verschwinden der Bildhauerei aus einer Weltreligion, eine Zeitlang sogar aus der christlichen zu verantworten hat.

Große Dichter fühlen zuweilen der Zeit den Puls; die Schaffenskraft des Neuen ist verwandt der Ahnung des Noehniehtseienden. So konnte Michelangelo unbewust ein Symbol dieses Jarhunderts aufriehten, in der Statue des Moses, dieses *Stammvaters der Bilderstürmer.*

BILDNERISCHE

GEPFLOGENHEITEN.



Umschau[1].

Wer Michelangelos Laufbahn in ihren großen Zusammenhängen und Beziehungen überblickt, der wird leicht den Eindruck haben, dass die Wechselfälle seiner Unternehmungen ebenso ungewöhnlich und seltsam waren, wie oftmals der Sinn und die Form seiner Erfindungen. Besonders eines fällt hier auf: der Unstern der über seinen großen bildhauerischen Projekten waltete, verglichen mit dem siegreichen, fast wunderbaren Gelingen der beiden malerischen Hauptwerke seines Lebens. Von jenen ist eines, wie wir sahen, gänzlich gescheitert; das zweite hat in einer völlig anderen als der geplanten Form, eigentlich nur scheinbar, einen gewissen Abschluss erhalten; nur das dritte und letzte ist, in seinen Hauptbestandteilen, doch ebenfalls in sehr reducierter Gestalt, verwirklicht worden. Eine große Zahl seiner Einzelstatuen hat er in unfertigem Zustand zurückgelassen. Dagegen ist die Durchführung seiner Malereien fast ohne gleichen in der italienischen Kunst seiner Zeit, selbst Raphael muss hier hinter ihm zurückstehen. Endlich, die Summe der Marmorwerke, die er in den vierzig Jahren vom Schluss seines

---

[1] Dieser dritte Theil des Buchs ist die Erweiterung eines Vortrags, den der Verfasser am 1. Juni 1892 in einem Kränzchen von Collegen zu Bonn hielt. Der zweite Theil entstand in der Folge als ausgeführte historische Erläuterung der dort entwickelten Ansichten. Ebenso ist der erste Theil aus einer Abhandlung über die Propheten der sistinischen Kapelle hervorgegangen die, damals für eine gelehrte Gesellschaft bestimt, im Jahre 1897 bereits druckfertig vorlag. Eine eintretende längere Unterbrechung brachte mich dann auf den Plan der hier vorliegenden biographisch-kritischen Trilogie. Ihre drei Theile verhalten sich zueinander wie Geist, Schicksal und Materie. Zuletzt schien es im Interesse der Abrundung empfehlenswert, die Abhandlung über die Propheten durch Hinzufügung einer Schilderung der übrigen Malereien des Gewölbes zu vervollständigen. Diese ist erst kurz vor Beginn der Drucklegung aufgesetzt worden, wenngleich die meisten darin entwickelten Gedanken auf frühere Studien über Michelangelo seit 1861, besonders während meines römischen Aufenthalts 1867—1869 zurückreichen.

Jünglingsalters (dem dreißigsten Lebensjahre) bis zu seinem bildnerischen Ruhestand geschaffen, beläuft sich auf wenig mehr wie die Zahl der ins erste, florentinische Jarzehnt seiner Wirksamkeit fallenden. Die päpstliche Kapelle am Schluss seiner Jugend, das Jüngste Gericht an der Schwelle des Greisenalters, rahmen einen Zeitraum von Miserfolgen ein — von dem Umfang eines Menschenalters — aus dessen Trümmern die Mediceerkapelle wie eine grandiose Ruine emporragt.

Im auffallenden Gegensatz zu diesem Ergebnis steht also die Thatsache, dass ihm, der sich nur auf äußeren Antrieb und ungern zum Malen entschloss, vergönnt gewesen ist, jene Unternehmungen in der Schwesterkunst nicht nur so rasch und vollständig zu Ende zu führen; nein, auch das was er vermochte und was er gewesen ist, noch ganz erheblich umfassender zu offenbaren, und auch ungleich mehr Verständnis und Sympathie hier zu finden. Ihr Reichtum an Gedanken und Motiven, die nie verminderte Spannkraft der Ausführung, die absolute Vollendung dieser gigantischen Conceptionen, steht in grellem Widerspruch zu jenem Widerstreben, und auch zu seiner beschränkten Vorübung in dieser Kunst. Dort schließt die Mühe mehr als eines Menschenalters fast mit einem Schiffbruch; hier hat er in wenigen Jahren ein Quantum von Erfindung in die Welt gesetzt, wie es aus ganzen Lebensläufen nicht vieler großen Maler sich zusammensummieren ließe.

Geht man den Thatsachen im einzelnen nach, so lassen sich freilich von Fall zu Fall Ursachen genug finden, die Erfolg wie Miserfolg als zufällig erscheinen lassen. Allein solche Erklärungen überzeugen nicht. Hinter allen diesen Einwirkungen, die gewis mitgespielt haben, muss eine tiefere Ursache stehn; und sie liegt in einem Punkte, der zugleich den Schlüssel enthält zu manchen Besonderheiten seiner Kunst, ja sogar zu der Wahl seiner Motive und Vorwürfe. *Mens agitat molem,* dieß stolze Wort, das in der Natur seine Rolle ausgespielt zu haben scheint, seit der mechanischen Erklärung des teleologischen Scheins, es behält seine Warheit in der Kunst. Das Maß in dem der Geist der Materie Herr wird, gilt noch immer auch als Maßstab künstlerischen Vermögens. Aber nicht weniger wahr ist die Erfahrung: Wer die Materie verachtet, der verfällt ihrer Rache. Sie kann die Grösten am empfindlichsten treffen. Denn sie verstehen oft nicht die Kunst der Schwachen, sich keine Blößen zu geben.

War denn Michelangelo von der Natur mehr zum Maler geschaffen als zum Bildhauer? Diese Frage scheint paradox auch

nur aufzuwerfen, obwol schon ein Zeitgenosse und Maler behauptet hat, er habe die Tiefe seiner Zeichnung und die Größe seines Genies mehr in der Malerei offenbart als in der Sculptur[1].

* * *

Die Vereinigung mehrerer Künste und Kunstfertigkeiten in einer Person, gleichzeitig oder nacheinander, gilt bekanntlich als eigentümlicher Zug der Renaissance. Maler waren, von Giotto bis Raphael, auch Architekten und Bildhauer; und Bildhauer, wie Giovanni Pisano und Ghiberti, Baumeister. Aus den Goldschmiedwerkstätten gingen Maler, Großbildhauer und Baumeister hervor; und in einigen steigert sich die Vielseitigkeit zu Allseitigkeit. Man pflegt in solchen Erscheinungen die verschwenderische Ausstattung der Menschen jener Zeit zu bewundern; doch hat die Münze auch ihre Kehrseite. Die Gemälde nehmen sich manchmal aus wie bemaltes Schnitzwerk und die Relieftafeln wie Gemälde, sogar wie Miniaturgemälde. Ihre Fassaden sind zuweilen nur malerische Scheingebilde, und die überzierliche Ornamentik steht nicht im Verhältnisse zur Gesamtwirkung.

Im Grunde stand die neuauflebende Kunst noch im Zeichen des universellen Harmonismus des Mittelalters. Auch jener Picardier Villard de Honnecourt, ein Missionar der Gothik des XIII. Jarhunderts, erscheint in seinem Album wechselnd als Ornamentist, Bildhauer, Maler und Mechaniker, ein Universalkopf in seiner Art[2], gewis nicht der einzige.

Der Architekt rechnet auf die bildenden Künste, auf die plastische Decoration und Ausmalung, oft nicht zum Vorteil der eignen Schöpfung. Die Plastik weicht aus der Mitte der Kapelle und ordnet sich dem flachen Wandschema ein; die Malerei wagt noch nicht, trotz des Enthusiasmus für perspectivische Raumconstruction, mit dem Chiaroscuro, d. h. der wahren Körperlichkeit Ernst zu machen. Sie breitet reiche Bilder der Welt vor uns aus, eine Art Mikrokosmos, für die sie bei allen Künsten Anleihen macht; es finden Tafeln Beifall wo das Lebendige fast erstickt im ornamentalen Beiwerk, wie bei Crivelli. Dieser Zustand dauert bis zum XVI. Jarhundert; dann besinnen sich die einzelnen Künste auf ihre eigenen, innersten Interessen, und scheiden sich, in den Personen

---

[1] Jacopo da Pontormo (1546) Bottari, Lettere I, 16.

[2] Album de *Villard de Honnecourt*, Ms. publ. p. Lassus. Paris 1858.

und im Stil. Von da ab ist der Architekt nichts als Architekt, und der Maler nichts als Maler; auch auf Dinge die sein Werk zieren würden, legt er wenig Wert, wenn sie außerhalb der *Arte* liegen; er möchte ein Selbstgenugsames, Absolutes erreichen, er will auf eignen Füßen stehn. Wie man auf fremde Gaben verzichtet, so bekümmert man sich auch nicht um die Wünsche anderer; man nimmt keine Rücksichten. Der schöne alte Einklang leidet; aber was jeder schafft, erschließt ganz andere Werte und Reize, als was jenen Vielseitigen und Rücksichtsvollen gelang.

Weg zur Sculptur.

In welche Klasse gehört nun Michelangelo? Der Erbauer der Peterskirche, der Dichter, der Maler des Jüngsten Gerichts, der geniale Ingenieur scheint, wenn irgend einer, die Legitimation seines Ranges als Universalkünstler zu besitzen. — Niemand würde dagegen heftiger sich verwahrt haben als er selbst. Er fühlt, dass diese Pluralität dem innersten Wesen der Kunst widerspreche. Sie dünkte ihm Schwindel, er hätte Mephistopheles' Spott über den Herrn Mikrokosmus zugestimt. Er behauptet zu allen Zeiten, nur Bildhauer zu sein; Bauen und Malen ist nicht seine Profession, er will ein Mann vom Metier sein und nichts weiter. Nur höherem Machtgebot weichend, bequemt er sich, mit diesem Grundsatz zu transigieren. Er fühlt den Trieb des Bildhauers in den Wurzeln seiner Natur; es ist die Milch seiner Amme, der Steinhauerfrau aus Settignano, dem toscanischen Steinmetzennest. Auch scheint er sich nur mit dem Meißel in seinem Element zu fühlen, und noch im Greisenalter, als er den anstrengenden Betrieb der Bildhauerei aufgegeben, ist ihm Bedürfnis, an nie fertig werdenden, bald verhauenen Marmorblöcken zu hämmern. Auch in Gemälden sind seine Ausdrucksmittel geistiger Dinge körperlich plastisch. Den malerischen Zügen, die für die unvergleichliche Sculptur des italienischen Quattrocento so bezeichnend sind, hat er den Rücken gekehrt.

Mit dieser von ihm eifrig behaupteten alleinigen Berufung und psycho-physischen Präformation zum Bildhauer stimt aber schon das was wir von seinen Anfängen in der Kunst wissen, nicht ganz. In der Regel findet das hervorragende Talent im Moment des Erwachens mit sicherem Instinkt seine Richtung. Von dieser uranfänglichen Orientierung st bei Michelangelo nichts zu sehen. Als der Kunsttrieb in dem Knaben

sich regte, konnte ihm nicht verborgen sein, dass es eine Kunst der Reliefs und Statuen gab; Plätze und Kirchen in Florenz waren eine Akademie, die zuweilen in weniger zweifellos Berufenen als er den Nachahmungstrieb aufgeregt hat. Man liest nicht, dass der Knabe sich im Modeln von Wachs, Stuck und dergleichen, 'was die Zeichenkunst des Bildhauers ist', versucht; auch nicht dass er nach der Natur geformt habe. Wol aber copiert er eifrig Zeichnungen, die ihm sein Freund Granacci bringt. Er will Maler werden und setzt es durch, trotz des Verbots und der Prügel des beschränkten Vaters. Er wird dem Maler Domenico Ghirlandaio übergeben. Hier entwickelt sich erstaunlich rasch diese Gabe der Zeichnung. Es ist die einfachste Bethätigung des Gestaltungstriebs, sie sagt seinem feurigen Temperament am meisten zu, dem Knaben wie dem Greisen. Dass er dabei bildnerische Originale gewählt, davon verlautet nichts. Bald leistet er sich Bravourstücke: er imitiert Zeichnungen älterer Meister, stilgetreu bis zur Teuschung der Kenner. Er verfertigt eine Skizze des Gerüsts im Chor von S. Maria Novella, mit den Malergehilfen darauf; ein perspectivisches Specimen, durch dessen warscheinlich intuitive Lösung, ohne Messverfahren, er des Lehrers neidisches Erstaunen erregt. Und wenn er die teuflische Entrückung des heil. Antonius nach Martin Schongauer copiert und für die bunten zoologischen Bestandtheile seiner Unholde in der Pescheria Studien macht, so ist es die naturalistische Warheit der Localfarbe die ihn interessiert. Schon fühlt er sich und übt an dem Meister Kritik, die Rollen sind vertauscht, er setzt in dessen Blatt seinen corrigierenden Kontour hinein. Er ist, mit voller Überzeugung (das würde jeder Maler gesagt haben) auf dem geraden Wege ein tüchtiger Maler zu werden, als er plötzlich abgelenkt wird.

Michelangelo hat bekanntlich später nichts mehr gesagt haben wollen von diesen Bemühungen seiner grünen Jahre. Daher bemüht sich Condivi, die Anfänge bei Ghirlandaio nach Dauer und Bedeutung herabzusetzen. In Folge davon ist leider sein malerischer Bildungsgang in Dunkel gehüllt geblieben. Aber Malertechnik erwirbt man sich weder autodidaktisch noch *ad hoc*, in ein paar Wochen. Dass er die Ölmalerei gelernt, ist durch das Gemälde der Tribuna erwiesen; auch in Tempera hat er sich versucht. Die Raschheit mit der er sich in das große Fresco findet, lässt zweifeln, ob er es erst in Rom damals gelernt habe, er hatte ja eben den Carton in Florenz im Stich gelassen, der doch in Fresco ausgeführt werden sollte. Die sofortige Beherschung

dieser schweren Kunst beweist auf alle Fälle einen hohen Grad malerischer Beanlagung, und Anlage ist hier mit Beruf gleichbedeutend.

Der Abfall zur Plastik entsprang nicht aus Entteuschungen die ihm sein Malen gebracht hätte; ja nicht einmal aus eigener Initiative. Sein Meister, dem er unbequem geworden war, beeilte sich, ihn Lorenzo von Medici vorzuschlagen, als dieser für die geplante Bildhauerschule unter Bertoldos Leitung im Garten von S. Marco Lehrlinge suchte. Hier sah der junge Mensch die von Lorenzo und seinem Großvater erworbenen Antiken, er bekam einen hochgebildeten, mit der Antike vertrauten, ihrer Sprache mächtigen Lehrer, fand talentvolle Kameraden und humanistische Berater: er atmete eine von klassischer Cultur gesättigte Luft. Lorenzo zeigt ihm selbst seine köstlichen Anticaglien und Gemmen. Nach seiner späteren Vorstellung, wie sie Condivi wiedergiebt, wäre ein völliger Bruch mit der Malerei die Folge gewesen: 'er ging nun nicht wieder in die Werkstatt Ghirlandaios noch sonst wohin, sondern hielt sich dort, als in der besten Schule dieser Kunst, den ganzen Tag auf, immer sich etwas zu thun machend'.

Seine frühesten erhaltenen Versuche sind Reliefs. Er hat sich später von dieser Kunstform abgewandt, seit der Übersiedelung nach Rom hat er kein Relief wieder gearbeitet, obwol er Reliefs in Erzguss für seine großen Denkmälerprojekte bestimt hat. Alle seine Reliefs fallen in diese florentinische Jugendzeit. Die plastische Malerei des Reliefs wird ihm den Übergang von der Malerei zur Sculptur erleichtert haben. Hier kam ihm zu statten, was ihm bereits so geläufig war, die Zeichnung, mit der das Relief den Umriss gemein hat.

Zwei solche Stücke vergegenwärtigen uns seine Anfänge, das eine schließt sich an altrömische, das andere an florentinische Vorbilder — unbeschadet ihrer eminenten Originalität. Jenes in starkem Relief: der ihm von Polizian angegebene Centaurenkampf; das andere die Madonna an der Mauer, in dem besonders von Donatello, im Anschluss an die Cameen, aufgebrachten Flachrelief; dieß sein einziger Versuch in der Art. Man glaubt eine Kreidezeichnung zu sehen, die er in zarte Marmorwellen übersetzt hat.

Noch zwei Reliefs hat er in Florenz unternommen, diese, nachdem er sich in Freisculptur versucht hatte. Beide sind unvollendet, und zwar die Theile in verschiedenen Graden gefördert: am weitesten die Hauptfigur, und ihr Hauptteil: das Antlitz. Es ist nicht zu beweisen, dass die Belassung in halbfertigem Zustande Berechnung war, wie man angesichts

der malerischen Wirkung vermuten könnte. Denn sie erscheinen als wahre Gemälde, Chiaroscuros: die skizzierten Theile entsprechen den Halbtönen, der Nebenfigur, die nahezu vollendeten mit ihrer klaren Modellicrung etwa dem vollen Licht das der Maler auf dem Antlitz sammelt.

Die Arbeit durch die er sich zuerst in der Metropole der Christenheit einen Namen macht, die Gruppe der Pietà, ist in mehr als einer Beziehung sein vorzüglichstes Marmorwerk geblieben: in Gruppenbildung und Proportionen, im Adel der Geberde und im religiösen Gefühl. Aber dieses vornehme Meisterwerk ist so entschieden reliefartig gedacht, dass man es als Mittelding von Relief und Freisculptur betrachten könnte. Die Gruppe existiert nur als Frontbild; die Seitenansichten gewähren den Anblick fast verzerrter Fragmente.

Der glückliche Wurf, der alle diese Stücke auszeichnet, so sympathisch durch ihren Einklang mit dem Geist des Gegenstandes und natürlichem Empfinden, zeigt unläugbar, dass ihn damals noch die malerische Auffassung beherschte.

Hier kann die Frage entstehen, und ist von Bildhauern erhoben worden, ob dieß der gerade Weg zu bildhauerischer Anschauung und Praxis, zu bildhauerischer Größe gewesen sei. ‘Die Kunst des Reliefs, sagt Emeric David, führt schwer zur Rundsculptur, aber das *ronde-bosse* leicht zum Flachrelief’[1]. Und Zeichnung sei nicht nur unzureichend den Bildhauer zu erziehen: wenn er sich ihr zu sehr hingebe, mehr zeichne als modelliere, so könne sie sein Wachstum hemmen; und gewisse der Freisculptur nachteilige Gewöhnungen erzeugen. Die Praxis der toscanischen Bildhauer des Quattrocento war anders. Vasari selbst, ganz in der auch von Donatello getheilten Überschätzung der Zeichenstudien befangen, wundert sich, wie wenig die meisten Bildhauer zeichnen, während sie doch trefflich modellierten, freilich *di pratica.* Er bemerkt als etwas besonderes, dass ein Quercia *ragionevolmente* gezeichnet. Ghiberti aber habe gewust, dass der wahre *disegno* des Bildhauers das Modellieren in Wachs, Stuck und dergl. sei; das habe er beständig prakticiert; als er einmal, für Malatesta, ein Zimmer auszumalen hatte, benutzte er seine freien Stunden zu Modellierversuchen.

Die außerordentliche Zahl, die Bedeutung, die Ausführlichkeit der Zeichnungen Michelangelos (obwol nur ein kleiner Theil erhalten ist)

---

[1] Emeric David, Recherches sur l’Art Statuaire p. 496.

muss also bei einem Bildhauer befremden. Vielleicht war auch sein Temperament dabei im Spiele, das ihn hinriss zu dieser unmittelbarsten Objektivierung seiner Ideen. Aber diese Gewohnheit hatte die Folge, dass er den reliefartigen, malerischen Zug seiner Anfänge nur mit Mühe los wurde. 'Die Kreiße, sagt Emeric David, haben nicht immer ihren richtigen Wert; man bemerkt leider in einigen Theilen die Form des Basreliefs mehr als die der Rundsculptur; seine Gewohnheit die Dinge als Maler zu betrachten, unter *einem* Ansichtspunkt, ließe ihn zuweilen die Richtigkeit der Flächen und die Harmonie der Durchschnitte vergessen' (a. a. O. 437).

Von Relief und Malerei ist Michelangelo auch auf seine eigentümliche Technik der Marmorplastik gekommen, wenn Vasaris und Cellinis Schilderung seiner Methode richtig ist. Ihr Vorzug war nach diesen Gewährsmännern, dass sie vollere Gewähr gegen Irrtümer bot; sie sei gegen das Verfahren der damaligen Bildhauer ein erheblicher Fortschritt gewesen. Aber so wie er sie handhabte muss auch sie den malerischen Zug seiner Phantasie ermutigt haben.

Als Illustration dieser Methode gebrauchen sie Statuen, die, im Laufe der Arbeit unterbrochen, ihn mitten in seinem bildhauerischen Schaffen zu ertappen Gelegenheit geben: den Matthäus im Hofe der Akademie von Florenz und die vier Sclaven der Boboli-Gärten.

Die Neuerung war: er begann das 'Herausholen' der Statue aus dem Block von der Vorderseite, d. h. an der vorderen Fläche des Marmors, der hier als regelmäßiges Parallelepiped gedacht wird. In der späteren Praxis zieht man bekanntlich einen unregelmäßigen Block vor, in dem man die Figur ungefähr enthalten glaubt, ein regelmäßiger wird nur beim *marmo ordinario* hergestellt, nicht im Statuenmarmor.

Wer nichts wüste von seiner Entstehung, würde im Matthäus ein unfertig gebliebenes Relief zu sehen glauben. Man hat vor sich die Vorderhälfte einer Figur, die Theile bald im Profil, bald in Front, in verschiedenen Graden gefördert; die andere, hintere Hälfte aber steckt noch in dem unberührten viereckigen Block. Die Figur erinnert an einen Schwimmer dessen Leib die Wellen umspülen. Die hervorragenden Gliedmaßen (der linke Schenkel, das rechte Schienbein, der linke Arm) sind bereits recht weit gebracht; die nackten Formen quellen lebenstrotzend hervor; zwischen ihren Halbrundungen aber stehen noch Brücken, ja die rohe Oberfläche. Dieß scheinbare Halbrelief aber sollte

eine Freistatue werden. Vasari belehrt uns, dass hier die richtige Methode (*il vero modo*) gezeigt sei, wie man die Figuren aus dem Marmor herausholt (Vasari VIII, 176. 273). Nach Aufzeichnung ihrer Hauptansicht (*veduta principale*) müsse man von dieser Seite beginnen, sie mit dem Eisen aufzudecken (*scoprire*), gleich als wolle man eine Figur in Halbrelief machen; so solle man sie nach und nach ans Licht bringen. Der florentiner Goldschmied tadelt dem gegenüber die welche an verschiedenen Seiten gleichzeitig anfangen, die Figur umkreisend und rundend; sie wähnen rascher zu arbeiten, während sie in Irrtümer verfallen und dann anstücken müssen (*rappezzare*)[1]. D. h. während sie an der einen Seite beschäftigt sind, gehen sie zu tief und finden zu spät, dass sie an der gegenüberliegenden Seite, die schon annähernd ihre Form erhalten hat, zu kurz kommen. Auf dem neuen Wege aber, rühmt Cellini, werde man sicher dem Verhauen entgehen.

Die Beschreibung verrät deutlich, dass dieß Verfahren neu und von Michelangelo in Abweichung von dem bisherigen aufgebracht war. Es waren malerische Gewohnheiten, die ihn auf seine Methode geführt hatten. Der Maler, der Kupferstecher, deren Werk einen nicht weniger complicierten Process von der Skizze bis zur Vollendung durchmachen muss, wie das des Bildhauers, haben vor diesem einen Vorteil voraus. Der Umriss, die definitive Grundform seines Bildes, mit dessen Auftrag auf die imprimierte Leinwand oder auf die Kupferplatte er beginnt, bleibt ihm im Fortgang der Arbeit unverändert vor Augen, und ebenso jeder Zug der Modellierung mit dem er ihn ausfüllt. Der Bildhauer hat sein fertiges Bild nur im Kopf, vor Augen aber nur die allmählig aus dem Formlosen hervortretende, stets sich verändernde *bozza*; erst am Schluss trifft sie mit jenem Phantasiebild zusammen. Die Unsicherheit dieses Verfahrens führte auf die vorläufige Fixierung des Gedächtnisbildes in einem sehr gefügigen Material, die zuletzt so genau und endgültig angefertigt wurde, dass die Marmorstatue zur mechanischen mittels Messinstrumenten bewerkstelligten Copie dieses Modells ward. Dieß war aber nicht im Geschmack Michelangelos. Er glaubte jenen Übelständen dadurch begegnen zu können, dass er sich der Methode der Maler anschloss. Obwol er nicht eigentlich Schule gemacht hat, scheint er hierin doch zuweilen Nachfolger gefunden zu haben. Als Tribolo nach seinem Modell in der Sacristei von S. Lorenzo die Statue

---

[1] B. CELLINI, Della statua Cop. VI.

der Erde ausführte, (deren Vollendung durch seine Erkrankung unterblieb), sah man die ganze vordere Hälfte herausgearbeitet; *già si vedeva scoperta tutta dalla banda dianzi la statua* (Vasari X, 250).

Der Aretiner erläutert bei Gelegenheit der vier *prigioni* das Verfahren durch einen Vergleich. Man denke sich einen Kasten von dem Umfang des Blocks, gefüllt mit Wasser; in den legt man sein Modell und lässt dann das Wasser in Absätzen abfliessen. Die zuerst hervortretenden Inselkontouren meißelt man aus dem Marmor heraus, und sofort die tieferen Theile. Winckelmann, in seiner Dresdener Schrift (1755), hat seiner Zeit diesen veranschaulichenden Vergleich für wirkliche Praxis Michelangelos und der Griechen gehalten, ja eingehende Vorschläge für die Übertragung der Maße von dem ins Wasser versenkten Modell auf den Marmor ersonnen. Sein Freund Oeser, wahrscheinlich der geistige Vater der Idee, radierte für die Schrift eine Vignette, wo man Sokrates in dieser Weise die Gruppe seiner drei Grazien meißelnd erblickt. Der Vorschlag fand bei Kunstfreunden wie Lippert Beifall. Aber es war der Einfall eines unpraktischen Dilettanten; von Paris aus, dessen Bildhauer damals den Primat in ihrer Kunst behaupteten, wurde das Unpraktische der erträumten Technik und die wahre Meinung Vasaris alsbald erkannt. Diesen Nachweis zu wiederholen wäre unnötige Mühe[1]. Man braucht sich nur zu erinnern, dass die vermeintliche Methode auf der Voraussetzung des Vorhandenseins eines großen und genauen Modells ruht, das pflegte jedoch Michelangelo zu jener Zeit nicht zu machen. Ein solches Modell würde auch den Wasserkasten überflüssig gemacht haben. Ja, seiner Reliefmethode wird grade der Vorteil nachgerühmt, dass man an dem Marmor im Lauf der Arbeit nach verbessertem Urteil zurücknehmen (*ritrarre*) und ändern könne.

Schon dazumal (wir befinden uns noch in der Zeit des Barockstils) wurde darauf hingewiesen, dass nach Winckelmanns Hypothese Michelangelo sich einem Zwang unterworfen hätte, den heute der geringste Schüler als lächerliche Sclaverei betrachten würde: eine kalte und servile Copie des Modells würde herauskommen, aber nichts von dem Feuer und Leben Michelangelos.

Die Empfehlung jenes Reliefverfahrens durch Praktiker wie Cellini hatte aber ihren guten Grund.

---

[1] Er ward schon geliefert von FRÉRON im Journal étranger Mai 1756. S. JUSTI, Winckelmann I, 379 ff.

Ihre Voraussetzung war die Geltung der Praxis, den Marmor nur nach kleinen Modellen, ja Federskizzen, im Vertrauen auf das Augenmaß zu bearbeiten. Gerade um diese Zeit (1504) klagt Pomponius Gauricus[1], dass der Gebrauch der Modelle, die *proplastice* oder Vorbildnerei ganz abgekommen sei, dass man (*isti nostri*) keinen Begriff mehr davon habe, wieviel rascher und sicherer die Arbeit mit ihrer Hilfe von Statten gehe. Die genaue und endgültige Feststellung der Figur durch Aufzeichnung der Hauptansicht auf der Vorderseite des Blocks war also wieder ein Versuch geregelten, wenn man will, mechanischen Verfahrens. Die Garantie gegen das Verhauen lag eben in der hinreichenden Reserve von Marmor; der Meißel konnte sich in dem vorderen Halbrelief und dessen Tiefen unbesorgt ergehen, er war sicher, später an der Rückseite nicht zu kurz zu kommen.

Gleichwol kann die Methode Michelangelos nicht so ganz zufriedenstellend gewesen sein. Denn wie sollte sonst ein Bildhauer der die gründlichste Kenntnis der Anatomie besaß und eine ungewöhnliche Sicherheit in der Handhabung der Werkzeuge, so oft geirrt haben? Es ist schwer, über den Matthäus ein Urteil zu fällen; aber ist es nicht merkwürdig, dass dieß die erste Statue ist, die Michelangelo unfertig, auf halbem Wege unterbrochen, aufgegeben hat? Seine gezwungene und schwer deutbare Bewegung erweckt den Verdacht, dass der Bildhauer in Verlegenheiten verwickelt wurde und zu Auskünften genötigt, die ihm die Vollendung verleidet haben.

Es ist der Maler, der Zeichner, der seinen Gegenstand von einer Seite fixiert; der Statuarier umwandelt fortwährend sein Modell, erhebt sich, bückt sich, um die Hervorragungen unter allen Gesichtspunkten abzuschätzen. Jenes Verfahren aber muss die Tendenz begünstigen, die Erfindung in der Vorderansicht zu concentrieren, 'das Zusammendrängen der Statue nach einem Punkte hin', wo man über dem malerischen Reiz einer bedeutenden Frontansicht, die gebürende Berücksichtigung der übrigen Seiten aus dem Auge verliert.

Nun ist ja auch von hochangesehenen Kunstrichtern ausgesprochen worden, dass die Sculpturwerke Michelangelos mit wenigen Ausnahmen sich nur von einer Seite gut ausnehmen, mit anderen Worten, dass sie

---

[1] POMPONIUS GAURICUS, De Sculptura. Herausg. v. HEINRICH BROCKHAUS. Leipzig 1886. S. 242 f.

flächenhaft oder malerisch gedacht und ausgeführt seien. So erklärt der Geschichtschreiber der italienischen Sculptur, Cicognara[1]:

'Fast alle von Michelangelo gemeißelten Figuren lassen sich mit Vorteil nur in einer Ansicht betrachten: und seine Compositionen sind fast alle erdacht für Anlehnung an ein Gebäude oder Denkmal, und nicht um von jeder Seite untersucht und isoliert gesehen zu werden. (Er nennt den Mose, die Pietà und die Medicäergräber.) Und einige isolierte (wie der David und der Christus) sind nicht so beschaffen um mit gleich guter Wirkung von hinten (!) wie von vorn gesehen zu werden; nur von einer einzigen Seite wirken sie günstig: was die Alten meist vermieden' u. s. w.

Wäre dieß Verdict unanfechtbar, so müste man freilich eingestehen, dass Michelangelo der kein Maler sein wollte und nichts als ein Bildhauer, zwar ein außerordentlicher Maler gewesen ist, aber nur ein halber Bildhauer, denn er hätte meist nur Halbsculptur gemacht. Ein Maler der uns in dieser Kunst das Höchste bietet, wenn er auch Werte zweiten Ranges verschmäht; aber ein Bildhauer der trotz seines unbegrenzten Vermögens die Schranken der decorativen Plastik nicht durchbrochen hat, stehen geblieben ist an der Schwelle der wahren, freien Sculptur die, wie das Leben, von allen Seiten neue und bedeutende Ansichten bieten soll und zu deren Aufnahme auffordern.

Indes die Voraussetzungen jenes Urteils sind keineswegs so sicher wie die positiven Ausdrücke Cicognaras glauben machen möchten. Es ist nicht richtig, dass alle oder nur die meisten Statuen Michelangelos nur *eine* günstige Ansicht bieten, es lassen sich genug Beispiele zeigen, wo die Nebenansichten neu und bedeutend, ja ausgiebiger und günstiger sind als die Vorderansicht. Die Anlehnung an Gebäude und Wände wäre ja nicht die Wahl des Künstlers. Aber sie ist bei keiner der großen Statuen bis zu seinem dreißigsten Jahre nachweisbar. Noch viel weniger aber trifft zu, dass die griechischen Werke die einseitige Ansicht vermeiden: sie ist lange Zeit sogar die Regel gewesen.

Es giebt freilich Aufgaben, wo die absolute Frontrichtung dem Künstler durch den Gegenstand und dessen Bestimmung auferlegt ist.

Das schlagendste Beispiel sind die religiösen Statuen. Bei dem Cultbild einer Cella, bei dem Andachtsbild über dem christlichen Altar

---

[1] C. CICOGNARA, Storia della Scultura II, 287. Venezia 1816.

ist strenge Frontstellung und Frontbetrachtung angezeigt. Vor Gestalten die der Anbetung geweiht sind, tritt man nicht von rechts und links, es wäre unziemlich. Das Zuwenden des Gesichts, ja der ganzen Person, war von Altersher der Ausdruck, das sichtbare Äquivalent göttlicher Huld, die Abwendung das Zeichen der Ungnade.

Hierin liegt der alleinige Grund der consequent durchgeführten Frontstellung z. B. der Madonna von Brügge. Sie war bestimt für den Altar einer Familienkapelle, und für Flandrer, die Michelangelo nach den Gesprächen des Francisco d'Hollanda für besonders devot galten. Damit war die Wendung von Körper, Haupt und Augen der Mutter wie des Kindes nach vorn und abwärts gegeben. Bei der Pietà kommt dazu der tiefe Ernst des Moments, das den ganzen Raum der Psyche ausfüllende heilige Mitleid das er erwecken muss. Vor einem solchen Anblick kann man nur unbeweglich verweilen. Wogegen in den beiden Madonnenreliefs, die keine solche liturgische Bestimmung hatten, volle Freiheit der Bewegung die Erfindung beherscht. Dass übrigens im Falle der Pietà der Meister selbst das Reliefartige als bildnerischen Mangel empfand, verraten die Gegenwirkungen die er gesucht hat: das von Vasari bewunderte *straforare* des Marmors: gerade in der reliefartigsten seiner Gruppen sind diese Virtuosenkünste (*il valor et il potere dell' arte*) erstaunlich.

Aber wenn Cicognaras Urteil richtig wäre, so würden auch Michelangelos Thaten mit seinen eigenen Worten im Widerspruch stehen.

Michelangelos Grundsätze.

Michelangelo müssen Speculationen und Discussionen über seine Kunst ganz besonders zuwider gewesen sein. Es war schwer für seine Freunde, ihm selbst lakonische Orakel abzulocken, sie fielen meist änigmatisch und ironisch aus. Davon bekommt man eine Vorstellung bei dem Versuch den sein Verehrer Benedetto Varchi machte, den Alten an der von ihm angestifteten akademischen Enquête über den Vorrang von Malerei und Sculptur zu beteiligen. Als Vasari einst, selbst zum Schiedsrichter aufgerufen von zwei Höflingen des Farnese, ihn ebendarüber zu befragen wagte, erhielt er unter spöttischem Lächeln (*ghignando*) den Aufschluss: Bildhauerei und Malerei haben dasselbe Ziel, das beiderseits schwer erreicht wird (*operato*).

Varchi gegenüber, ließ er sich indes zu einem kurzen Billet herbei (1546). ‘Ich sage, bekennt er, dass die Malerei mir um so höher geschätzt zu werden scheint, je mehr sie sich dem Erhobenen nähert, und das Erhobene um so geringer, je mehr es sich der Malerei nähert, und daher pflegte mich zu dünken, dass die Sculptur die Leuchte der Malerei sei, und dass der Unterschied zwischen beiden sei wie der von Sonne und Mond’[1]. Und ferner, dass die höheren Grade von Urteil, Schwierigkeit, Hemmnissen und Mühe die höhere Würde, den Adel einer Kunst begründen.

Wenn er nach halbhundertjähriger Praxis, als Siebziger, diese Überzeugung gehegt hat, so war wol kaum zu hoffen, dass ihn eine philosophische Windbeutelei des Messer Varchi noch umstimmen werde. Indes als höflicher Mann und Freund bekennt er, nach Lesung der *disputa*, seine Meinung geändert zu haben. Sie hat ihn belehrt, dass Bildhauerei und Malerei derselben Intelligenz entstammen. So mögen denn fortan die Maler nicht minder Bildhauerei machen wie die Bildhauer Malerei, und Frieden schließen, und diese Streitreden lassen, die mehr Zeit kosten als die Figuren!

Der Sinn jenes Credo seines langen Lebens ist offenbar, dass die Vollräumlichkeit, das Dreidimensionale der Exponent des Ranges ist in Sachen der bildenden Künste. Daher die unbedingte Superiorität der Sculptur; denn ihre höchste und einzige Aufgabe ist die kubische Warheit — das ist jene Warheit auf die die Bildhauer aller Zeiten stolz gewesen sind. Kallimachos meinte einst das höchste Lob auszusprechen, wenn er den Skopas Δημιουργὸς τῆς ἀληθείας nannte. Danach muss die Plastik höher stehn als die Malerei, und die Freisculptur höher als das Relief mit seiner beschränkten Tiefe, das Halbrelief als das Flachrelief; und die runde, centrale Form wird wol sein Ideal der Gruppe gewesen sein. Man wird aber auch hinzufügen dürfen: Wer so gesinnt ist, von dem wird man erwarten können, dass er den Versuch, an den alten Grenzmarken von Malerei und Sculptur zu rütteln, indem man von dieser statt jener kubischen Warheit irgend einen perspectivischen oder anderen Schein verlangt, für eine Häresie erklärt hätte. Er würde eine Sculptur die zwar sich des Ronde-bosse bedient, aber von einem Punkt gesehen werden will und in ihm ihre Erfindung concentriert, nicht für ganz ächte Sculptur angesehen haben. Denn eine Figur oder Gruppe

[1] Benedetto Varchi, Due lezzioni. In Fiorenza 1549. S. 55. 154.

die nur von einer Seite verständlich und genießbar ist, wäre faktisch ein Relief, und die volle Ausführung der abgewandten Seite eine unwesentliche Nebenleistung, wenn auch ein gewisses Verdienst.

Michelangelos Axiom ist dem wahren Bildhauer aus dem Herzen gesprochen. Es ist auch im Sinne der Griechen. Nach der Ansicht der Archäologen rechneten sie sogar das Relief, wenigstens das Flachrelief, zur Malerei. Man setzt auf die Grabstele eine Umrisszeichnung, die man nach Belieben mit Farbe ausfüllt und dadurch vom Grund trennt, oder durch Wegmeißelung des Grundes zu einem Relief macht. Oder es war ein Gemälde dem man die modellierende Rundung, noch unfähig sie durch farbige Abtönung zu bewirken, mittels wirklicher Erhöhungen verlieh, und dem natürlichen Licht die Abtönung überließ[1].

Es lag in der Art, im Charakter Michelangelos (nichts ist wol gewisser), in Sachen seiner Kunst einfach, folgerichtig, absolut zu denken — nicht in logischer, aber in ästhetischer Folgerichtigkeit. Diese rücksichtslos idealistische Gesinnung hat er in allen möglichen Beziehungen ausgesprochen, z. B. wenn er dem Papst auf die Frage, wann er endlich fertig werde? antwortet: wann ich kann, d. h. *quando io harò satisfatto a me nelle cose dell' arte* (Vasari). Deshalb sträubt er sich so mit Architekten zusammenzuarbeiten. Er weiß, dass sie nicht im Stande sind, die Bildwerke anders denn als Beiwerk ihrer Aufrisse zu behandeln; er fürchtet in ihre Netze verwickelt zu werden; denn er gedenkt der Architektur nur die Funktion einer Dienerin für seine Arbeiten zuzugestehen. Poetisch ist dieselbe Gesinnung ausgedrückt, wenn er Schönheit, d. h. die absolute Form für Leuchte und Spiegel seiner Kunst erklärt. Sie liegt auch seinen wissenschaftlichen Studien zu Grunde. Seine Kunst soll frei werden von dem Zufall der Modelle, dem *impiccio* der Mängel und Schranken denen sie das Gebot von Zeit und Ort unterwirft, die Anatomie soll ihm den Schlüssel zu den allgemeingültigen ewigen Formen liefern.

Die florentiner Periode ist für diese Frage von höchstem Interesse, denn damals ist er auf seine Grundsätze gelangt. Zwei Punkte kommen hier in Betracht: jene Berührung mit der Antike, und die Auseinandersetzung mit den beliebten Formen der einheimischen Sculptur.

---

[1] A. CONZE, Über das Relief bei den Griechen. Sitzungsber. d. Berlin. Akad. 1882. 562 ff.

Seine plastische Gesinnung verrät sich fast auf der Schwelle. Es sind nicht die Quattrocentisten gewesen, die in ihm den Funken des bildhauerischen Triebs entzündeten. Erst vor den Antiken im Garten von S. Marco fiel ihm die Binde von den Augen. Von da ab, versichert Condivi, will er von keiner anderen Kunstschule mehr wissen. Diesen Antiken aber verdankte er auch, dass er so früh den Stil der reinen Sculptur gefunden hat.

Die Statuen dieser florentiner Jahre sind sichtbar unter der Leitung eines antik gebildeten Auges gemacht. Die Biographen die, noch inmitten der monumentalen Umgebung jener Zeit, die Unterschiede mit festerem Distanzgefühl sahen, drücken dieß sehr energisch aus. Der Bacchus schien Vasari alles moderne zu überragen (169). Das letzte und gröste Werk dieser Reihe, den David hat ein Archäologe (Tölken) das einzige nach warhaft plastischen Grundsätzen gearbeitete Werk des Meisters genannt. Das überschwengliche Lob Vasaris, der ihn sogar über alle Antiken stellt, beruht eben auf dem Kontrasteindruck gegenüber den bisherigen florentiner Statuen: obwol von einer Lebendigkeit ganz moderner Herkunft, erschien er plastisch technisch den Alten ebenbürtig.

Diese Statuen zeigen uns den Stil den er sich errungen, als er wirklich noch nichts als Bildhauer war, ehe ihn die Kapelle aus diesen Bahnen herausriss und dem was er fortan schuf, wieder etwas von malerischem Wesen aufdrückte. Was ihn in ihnen beschäftigt, ist das echt bildhauerische Problem des Gleichgewichts, das Zusammenwirken des Mechanismus zur Ermöglichung der aufrechten Stellung. Im David interessiert ihn der Kontrast dieses schwebenden Gleichgewichts der zusammengehaltenen Gliedmaßen mit der erwarteten, sie auseinanderwerfenden Kraftäußerung, die in dem Antlitz nur als Willensansatz zu Tage tritt. Im Bacchus das durch die beginnende Unsicherheit der Willensherschaft erschwerte, aber noch erreichte Gelingen. Im Giovannino eine ganz vollkommene Lösung, mit gleich glücklicher Wirkung in allen Prospekten. Nichts wäre peinlicher als solche Statuen an einen Pfeiler zu heften oder in einer Nische halb zu verbergen. Denn das Gleichgewicht wird erst beim Umkreisen der Statue empfunden[1]. Es ist das Siegel der Freisculptur. Daher hat er auch den David nicht in die vom decora-

---

[1] VERNON LEE & ANSTRUTHER-THOMSON, Beauty and Ugliness. Contemp. Rev. Nov. 1897.



STATUE JOHANNES DES TÄUFERS
(SAN GIOVANNINO).



tiven Gesichtspunkt so passende Loggia gestellt sehen wollen, sondern auf den freien Vorplatz des Palastes. Alle diese Statuen hat er gemacht ohne sich um ihren zukünftigen Platz zu kümmern; er überlässt es ihrem Eindruck, diesen zu suggerieren.

Dann aber hat er von der Gültigkeit seines Princips auch durchs praktische Experiment überzeugt.

Überblickt man jene Reliefs, die alle vor das dreißigste Jahr fallen, so hat man den Eindruck als habe er sich hier mit dieser malerischen Zwischengattung auseinandersetzen wollen, und das Resultat ist klar: denn fast in jeder Spielart lässt er es bei einem ersten und letzten Versuch bewenden.

Die moderne Renaissance-Plastik muste doch damals mit Macht auf den jungen Mann eindringen, wenn auch er selbst, und seine Biographen nichts davon verlauten lassen. Er war ein Florentiner, und die florentinische Plastik verdankte der malerischen Halbsculptur ihre einnehmendsten Werke. Ihr erstes vollendet durchgeführte Sculpturwerk, des grösten Bildners (nach Vasari[1]) den Toscana bis dahin besessen, Andrea Pisano, der alle früheren in Schatten stellte, war eine Bronzereliefthür. Ihr Triumph (was man auch sagen mag) waren und blieben die Pforten Ghibertis. Der einzige Marmorarier im Sinne der Alten und Michelangelos, Donatello, pflegte zugleich jenes cameenartige Relief, das *mezzo basso*, und *bassissimo*. Die anmutigsten und zugleich volkstümlichsten Gebilde im Sinn der ausgeglichenen Schönheit verdankte Italien der Terracotta der Robbia, in die sogar eine discrete Polychromie sich rettete. Dort wo die Malerei das Altarwerk fast ganz an sich riss, blieb der Bildhauerei als Hauptfeld das Grabmonument. Aber wir hörten, wie der Wille der Architekten und der Zug der Renaissance die freistehenden Mausoleen der Pisaner und Lombarden verdrängt hatte.

Wenn Michelangelo dann alle diese Formen des Reliefs aufgiebt, so geschah es gewis nicht, weil er darin kein Glück gehabt, sind doch darunter seine liebenswürdigsten Gebilde; schon das erste von ihnen erschien Vasari wie von einem *maestro pregiato e consumato*. Auch wäre nichts verfehlter als mit dem Ausdruck 'Jugendwerke' eine Vorstellung von

---

[1] Andrea — il primo che ponesse mano a condurre perfettamente un' opera — — il maggior uomo che avessino avuto insino ai tempi suoi i Toscani. VASARI, II, 33. 39.

Unreife zu verbinden. Gesetzt er wäre im dreißigsten Jahre gestorben, keinem späteren Gelehrten wäre es eingefallen, etwas anderes als das Werk eines Künstlers in ihnen zu finden, der im letzten das Ziel seiner 'Entwickelung' erreicht habe.

Michelangelos erstes Wort, seine erste That, als ihm freier Raum beschieden ward seine Adlerschwingen auszubreiten, in einer gigantischen Zeugung, war ein Bruch mit dem flachen Wanddenkmale der Überlieferung. Das Mausoleum Julius II sollte ein Freibau werden, der die Mitte einer Tribuna einnahm, auf allen vier Seiten war es mit Bildwerken besetzt. Die Sculptur, statt sich von der Meisterin Architektur ihr Schema geben zu lassen, fühlt sich zum erstenmale wieder Herr im Hause. Sie kann die hochfahrende Schwesterkunst nicht entbehren, aber man sieht, diese hat hier nicht zu befehlen. Und ebenso in seinem letzten plastischen Unternehmen, der Sacristei von S. Lorenzo, hatte er anfangs Freigräber beabsichtigt.

Nun scheint sich freilich in dem Steinhaus des Sepolcro doch der Anschluss an die Mauerfläche wieder einzustellen. Aber es ist auch für freistehende Bildwerke gesorgt, und diese sind die vornehmsten. Das Werk von vierzig Statuen forderte eine Harmonie verschiedenwertiger Stücke. Eine Folie von Medaillons, Gebilden die (wie die Termini) als Bauglieder funktionieren, Wesen die an Pilaster und Nischen gekettet sind; aber für die Hauptstücke, auch der Größe nach, für die geistigen Symbole, die historischen Persönlichkeiten, für diese ist eine Plattform da, ein Collectivpostament, wo sie frei thronen; und dahinter steht eine Freigruppe in voller, runder Raumwirklichkeit.

In der Sacristei bequemt er sich dann, mit Rücksicht auf die Beschränktheit des Raums, zum Wanddenkmal, aber wie findet er sich damit ab? Man vergleiche damit Sansovinos Denkmäler im Popolo, wo der Architekt Sansovino dem Bildhauer das gloriose triumphbogenartige Schema zur Ausschmückung geliefert hatte. In S. Lorenzo ist die Architektur nicht blos Rahmen, sie ist Folie für die Statuen; mit ihren meschinen leblosen Einfassungen soll die lebendige Kraftentfaltung der Statuen kontrastieren. Die Voluten der Sarcophagdeckel sind viel zu kurz, das sagt deutlich, dass sie nicht ernst zu nehmen sind, fast als schwebten die Statuen!

Michelangelo hat auch gezeigt an einem leuchtenden Beispiel, wie er die Aufstellung monumentaler Werke auf Plätzen verstand, an der Statue, die für das erste, angesehenste antike Sculpturwerk Roms

galt[1], der Reiterstatue Marc Aurels. Als Paul III sie vom Lateran nach dem von ihm damals entworfenen neuen Kapitolsplatz versetzte, hat er sie in dessen Mittelpunkt aufgestellt, sie beherscht ihn und macht ihn erst zu dem was er werden sollte.

Er würde wol, wenn er Gelegenheit gehabt hätte, auch für die Befreiung der Statuengruppe von dem Anschluss an die gerade Wandfläche gestimt haben. Er hat sich wenig über neuere Bildhauer geäußert und noch seltener mit Lob. Eine Ausnahme bildet die lebhafte Bewunderung Ghibertis und — Begarellis. Er mag dessen Gruppen auf seiner Reise über Ferrara nach Venedig im Jahre 1529 gesehen haben. Es ist keine Andeutung gemacht über den Zug der ihm an ihnen so eingeleuchtet hat. Gewis war es nicht blos die lombardische Lebhaftigkeit der Geberden und die *desinvoltura* der Terracottaarbeit: diese achtete er ja gar nicht als echte Sculptur. 'Wenn diese Terracotten Marmor würden, dann wehe der Antike!' (Vasari p. 281). Sie waren hervorgegangen aus den bemalten Gruppen Guido Mazzonis, die selbst nur neue Auflagen sind der mittelalterlichen *sepolcri* und *presepi*; auf solchem Wege hatte sich in diesem Winkel Norditaliens die echte runde Gruppe durch die Invasion der Flachheit gerettet. Im Gegensatz zu der reliefartig abgeplatteten Anordnung, zeigen Begarellis Gruppen die Form eines nach vorn geöffneten Kreißes.

Es ist in dieser Beziehung gewis von Bedeutung, dass Michelangelo in seinen drei grösten plastischen Entwürfen immer als Hauptfiguren sitzende Statuen in Vorderansicht (*statue a sedere*) gewählt hat. Diese aber schließen den flächenhaften Aufbau aus. Zu den vier Statuen der Platform des Juliusdenkmals und zu den beiden Herzögen der Medicäergräber hätten die sechs überlebensgroßen Bronzefiguren der S. Lorenzofassade ein imposantes Gegenstück gegeben.

Es ist nach alledem auch unwarscheinlich, dass er im Punkt der Einzelstatuen auf malerische Betonung der Frontansicht ausgegangen sei. Er würde eine Ausnahmestellung innerhalb der gesamten Bildhauerschaft Toscanas eingenommen haben. Man hielt damals (wie aus dem von Varchi eingeholten Gutachten hervorgeht) außer den allgemeinen Grundgesetzen — der anatomischen und proportionalen Richtigkeit — auf gewisse Ehrenpunkte; zu diesen gehörte z. B. die Verwerfung des Anstückens; vor allem aber betrachtete man

[1] La più bella e la più intiera statua antica, che in Roma si vegga. ALDROANDI p. 310.

als Rechtsgrund der Superiorität der Marmoraria über die Malerei: dass sie statt einer Ansicht viele, gleich gute Ansichten, *infinite vedute*, geben müsse. Benvenuto erklärte damals in seiner munteren Weise, die Sculptur sei allen anderen Zeichenkünsten siebenfach überlegen, weil sie acht gute Ansichten gewähre. ‘Wenn aber ein weniger kunstliebender Meister sich mit einer schönen Ansicht begnügt, oder mit zweien, um Mühe zu sparen, so wird seine Statue sehr unharmonisch (*scordata*) ausfallen. Sie mag auf den ersten Blick gefallen, aber man wird sich bald von ihr abwenden’; und hier beruft er sich auf Michelangelo.

Soviel scheint aus den hier zusammengestellten Daten hervorzugehen: Michelangelo, von malerischen Anfängen ausgehend, und gewis ein malerisches Genie, hat diese Veranlagung und jene Antecendentien zwar nicht verläugnet; aber von dem Eindruck der klassischen Bildwerke ergriffen und mit jugendlichem Ungestüm nun der Bildhauerei sich weihend, hat ihn sein klarer Verstand und die Logik der plastischen Kunst zur Erkenntnis ihrer wahren Gesetze geführt. Um aber seine besondere Auffassung des plastischen Stils richtig zu beurteilen, müste man versuchen, in seinen Werken, die durch örtliche Bestimmung und Gegenstand bedingten Rücksichten ausschaltend, die tieferen Tendenzen seines Schaffens zu ermitteln. Und hier scheint uns Aufschluss ein Motiv zu geben, das stets als charakteristischer Zug seines Stils angesehen worden ist.

Der Contrapost.

Bewegung, Handlung, Geberde, wenn man will, die Pose, lag Michelangelo noch mehr am Herzen als die Form. Bewegung ist nicht denkbar ohne Form, eher die Form ohne Bewegung. Während die Klassicisten in der schönen Form den Zweck der bildenden Kunst sahen, wie denn Lessing z. B. selbst Schönheit der Bewegung oder Grazie dem Maler ‘weniger bequem’ fand als dem Dichter: so hätte Michelangelo ein Bildwerk ohne Bewegung für verfehlt geachtet, ja als Kunstwerk kaum existierend. Er hat umgekehrt Formen und Verhältnisse modificiert, um sie für seine höheren Zwecke der Bewegung gefügiger zu machen.

In diesem Sinne nannte er Albrecht Dürers Proportionswerke *una cosa molto debole*, weil er nämlich kein Wort sage von den *atti e gesti*,

während für die Maße und Varietäten der Körper eine Regel sich nicht geben lasse. Aber über jene hätte er gern sogar selbst ein Buch geschrieben: das von 'allen Arten menschlicher Bewegungen, ihrer Erscheinung und den Knochen' handeln sollte (d. h. auf anatomisch-osteologischer Grundlage) nebst einer ingeniösen Theorie, von ihm durch langes Nachdenken gefunden, und mit seinem Freunde, dem Anatomen Realdo Colombo, durchgesprochen. Aber er mistraute seinen Kräften, sagt Condivi, weil er keine Übung besaß in den Wissenschaften und im Schreiben. Gori macht hierzu die interessante Note, dass er von dem Senator Philipp Bonarroti, der ein Gelehrter war aber kein Künstler, ein Manuscript gesehen, wo dieser, im Sinne seines Ahnen, alle auf die Action bezüglichen Stellen und Beschreibungen antiker Schriftsteller gesammelt hatte[1].

Michelangelo hatte zu tief in die Natur geblickt um nicht zu wissen, dass der Körper nichts ist als potentielle Bewegung, oder, dass die Bewegung selbst sich jenes Gebilde von Muskeln, Sehnen und Knochen als ihr Werkzeug geschaffen habe. Der wahre Zustand des Körpers wäre also ausgeführte Bewegung. Und auch für geistige Vorgänge war ihm erste und dominierende Ausdrucksform die Geberde[2]. Für bildhauerischen Ausdruck auch der Affekte kann ihm nur der gelten, der sich als Instrument der Gestalt bedient.

Wenn er aber jenes theoretische Werk ausgeführt hätte, so würden warscheinlich alle seine Betrachtungen nach dem gravitiert haben was man den Contrapost nennt. *Contrapposto* kommt in italienischen Wörterbüchern nur vor als Synonym von Anthithese (wie *contrapositum* bei Quintilian), nicht als *terminus technicus* der Kunst; das Wort fehlt bei Littré, und auch in Deutschland ist es bis auf die letzte Zeit außer Gebrauch gekommen, gleichzeitig mit der Discreditierung dessen was es bezeichnete.

Der Contrapost ist, formell betrachtet, nichts anderes als das Princip der Mannigfaltigkeit oder des Wechsels übertragen auf Lage und Richtung der symmetrischen Theile und Hälften des Körpers; jedoch be-

---

[1] Das Manuscript enthielt nach Gori: un diligente spoglio de' passi, e delle descrizioni più belle, vive, ed espressive degli scrittori antichi, i quali parlano degli atti, e de gesti umani, e ne accenna i luoghi, e di essi ragiona: forse egli ebbe in mente tal vasta idea ed impresa del suo divino Michelangelo. GORI in s. Notizie zu Condivi, Pisa 1823. 145.

[2] Le geste est . . . le plus puissant des moyens d'expression. DAVID D'ANGERS in Jouins Biographie II, 137.

schränkt auf die Fälle, die Abweichungen *in gradu eminentiori.* In weiterem Sinne könnte man ihn also als den Exponenten der wachsenden Belebung in den Werken der bildenden Kunst bezeichnen. Die griechische Kunst führt uns typische Staffeln dieses Processes vor, beginnend mit den schreitenden ἀγάλματα des Daedalos: die Verlegung der Schwerlinie in das Standbein, die angelehnte Stellung, die Stellung mit dem erhobenen auf einen Würfel gesetzten Fuß u. s. f. Von Contrapost aber spricht man eben erst bei stärkeren Accenten der Abweichung von der Symmetrie in der Stellung der Glieder, der Drehung des Körpers in Hals oder Hüfte, der Überschneidung der Arme.

Es ist ein merkwürdiger Zufall dass Michelangelo seine Bildhauerei mit jenem Relief des Centaurenkampfes eröffnet hat. Kämpfergruppen, Kämpferstellungen waren einst der nächstliegende Anlass für Erfindung solcher Motive gewesen, das glücklichste Feld für den Contrapost[1]. Die Verwandtschaft des Reliefs mit griechischen Arbeiten ist bemerkt worden. Polizian war es der ihn auf den Stoff gebracht: vielleicht erinnerte er sich an Sokrates Gespräch, wo er dem Kliton, einem Meister in Kämpferfiguren gute Lehren giebt; hier werden solche contrapostische Gliederstellungen als Hauptwirkungsmittel aufgezählt[2]. Condivi berichtet eine Bemerkung des gealterten Meisters über diesen Jugendversuch, wo er angesichts desselben bedauert seiner Natur Unrecht gethan zu haben, dass er sich nicht von Anfang der Sculptur zugewendet. Nun aber war er ja schon als Vierzehnjähriger bei Bertoldo eingetreten. Vielleicht hatte er bedauert, solchen dankbaren Stoffen nicht treu geblieben zu sein. Die Ursache lag wol in seiner Abwendung vom Relief und der historischen Anekdote.

Der Kontrast in diesem Sinne fehlt noch in den früheren Statuen des Meisters, wie er auch seinem Vorgänger Donatello, dem Bahnbrecher der Freiheit in der großen Sculptur fehlte. Seine spätere Aufnahme hing ohne Zweifel mit der allgemeinen Abwendung von der Befangenheit des Quattrocento im Ausdruck der Bewegung zusammen: Selbst der kühle Fra Bartolommeo verleiht ihn seinen mächtigen Heiligenfiguren. Einen äußeren Impuls gaben Michelangelo die großen plastischen Unternehmungen, die lange Reihen gleichartiger Gestalten enthielten. Der Matthäus sollte einen Zwölfapostelverein eröffnen. Die Gefahr der

---

[1] OSCAR BIE, Kampfgruppen und Kämpfertypen. 1890.

[2] XENOPHON, Memorab. III, 10.

Wiederholung, der Dublette nötigte ihn zu methodischen Maßregeln der Erfindung. Danach nahm er seine Phantasie so in Beschlag, dass ihm eine Statue ohne Contrapost nicht mehr befriedigen konnte.

Aber wir vermögen uns doch nicht vorzustellen, was für Wege er eingeschlagen hätte und wie seine Posen ausgefallen sein würden, wenn ihm gewisse Statuen des Altertums unbekannt geblieben wären. Erst nach seiner ersten römischen Reise schuf er den David.

In der Folge hat der Contrapost, Dank Michelangelos Einwirkung, eine große zum Theil fragwürdige Rolle gespielt: er wurde zur Manier und zum Losungswort der Bildhauer der Barockzeit. Daher auch bei der Abkehr von der modernen Art der Bann der Reformer besonders den Contrapost traf. Die Evangelisten des Griechentums fanden in ihm die Wurzel alles Übels, obwol er aus Griechenland stammte und seine klassischen Paradigmen der Periode angehörten, von der man sich damals besonders angezogen fand, den Zeiten wo man sich dessen was die Freisculptur kann und soll, endlich vollkommen bewust geworden war.

Winckelmann warf in seiner ersten Schrift den 'heutigen Künstlern' den Fehdehandschuh hin, — bei denen der Contrapost 'der Inbegriff aller selbst gebildeten Eigenschaften eines vollkommenen Werkes der Kunst' sei. Er zeichnet uns eine Caricatur: 'Sie verlangen eine Seele in ihren Figuren, die wie ein Komet aus ihrem Kreiße weicht'. Er gießt seinen Spott aus über die Drehungen der Köpfe, 'wie an einer Person die nach einem unerwarteten Blitz sieht'. Im Contrapost erkannte er die Spitze des Gegensatzes der Verfallsculptur gegen die 'Grazie' der Hellenen. Bald erscholl in den Kunstschulen die Warnung: *Étudiez les poses grecques, et non les attitudes florentines!*[1] Man fand in diesen auch einen specifisch welschen Zug: jene Wertung des *primo aspetto*, das was ein französischer Bildhauer die Charlatanerie der Form nannte.

Aber diese Verdammnis hatten nicht die Alten verschuldet, sie war eine Originalempfindung des achtzehnten Jarhunderts, d. h. der Reaction gegen die Dekadenz. Winckelmanns beschränktes Urteil über den Pasquin (vielleicht die vollkommenste Gruppe die aus dem Altertum übrig, und die von allen Seiten bedeutende und überraschende Ansichten gewährt), seine Gleichgültigkeit gegenüber Werken wie die Dioskuren, der

[1] EMERIC DAVID, Art Statuaire 507.

sterbende Gallier, zeigen, wie sein Glaube an die Griechen an der Stelle versagte, wo es sich um Darstellungsmittel handelte die der neuen Strömung nicht passten, — und wo der Ketzer Bernini sich mit den Griechen einverstanden erklärt hatte, dessen Lieblingsgruppe der Pasquin gewesen war. Das Auge dieser Spätrenaissance (der Ausdruck passt für die Neuklassiker besser als für den Barockstil) war ebenso blind für alles was es außer der schönen Form von Werten gab, wie einst die 'Frührenaissance' übersehen hatte, dass der griechische Tempelstil von der Fläche fast so wenig übrig ließ als die Gothik, von der man sich in diesem Punkt so weit als möglich zu entfernen trachtete.

Das Geheimnis des Zaubers, den diese Form auf Michelangelo übte, lag gewis auch darin, dass er hier instinktiv die Lösung eines Grundproblems der Sculptur fand, seinem Temperament und Geschmack gemäß. Es war dasselbe Problem das die Kritiker des vorigen Jarhunderts beschäftigte, aber damals gaben Philosophie und Archäologie die Lösung, dort das schaffensmächtige Genie.

Wie soll die schwere starre Beharrlichkeit des Marmors sich vertragen mit der Beweglichkeit des Lebens und dem frei dem seelischen Centrum entstrahlenden Impuls? Wie mögen beide Gegensätze in ihrem Gebilde sich vereinigen?

Eine Natur wie Michelangelo wird Ausgleichungen streitender Elemente nie in deren Abschwächung suchen[1]. Er wird die Bewegung nicht fürchten und dämpfen wollen, wie die Meister der Zopfzeit, er mag sich aber auch nicht in barocker Willkür über die Eigenschaften der Materie wegsetzen und damit die künstlerische Haltung seines Werkes gefährden, weil er nie in der Materie eine Schranke seiner künstlerischen Intention finden kann. Er muss Raum finden für beide, indem er die Gestalt an sie vertheilt. Dieß erläutert der einfachste Fall des Contraposts.

Man denke sich eine in Ruhe befindliche Person, sitzend, stehend, liegend, die jetzt eben einen starken Eindruck erfährt, z. B. durch ein von außen, in der Hörweite eintretendes, aufregendes Ereignis. Die Wirkung solchen Eindrucks wird sich staffelförmig vom Sitz des Bewustseins verbreiten; sie wird zuerst unmittelbare, reflexartige Regungen

---

[1] Il importe de ne pas glacer son audace, de ne pas refroidir son oeuvre à force de pondération. DAVID D'ANGERS a. a. O.

auslösen: den nach jener Gegend hingerichteten Blick und die ihm folgende Drehung des beweglichen Halses; wie Winckelmanns Mann der nach dem Blitze sieht. Danach erst kommt die durch Dazwischentreten des bewusten Willens bestimte Gegenwirkung der entfernteren, schwerer beweglichen Gliedmaßen. In dem Punkt zwischen beiden fasst der Künstler seinen Mann: die noch im Zustand des vorhergehenden Moments verharrenden Körperteile vertreten das Element der Schwere, die bereits reagierenden das Element der Bewegung.

Motive dieser Art eröffnen dem Künstler so viele Vorteile, dass ihr Reiz, das Trachten, sie dem Stoff um jeden Preis abzugewinnen, ihre Überschätzung selbst, wol begreiflich ist.

Indem solche Figuren den Betrachter in den Moment versetzen, wo eine Handlung im Bewustsein und im Organismus einsetzt, nehmen sie ihn ganz in Beschlag; denn die Vorstellung eines solchen Impulses enthält sogar den Keim zu dessen Ausführung oder Nachahmung. Sie sind in hohem Grade suggestiv: an der Schwelle der That liegend, übertragen sie auch die Spannung, die der That vorhergeht. Die Linien die solche Attitüden ergaben, sind keine fließenden, ausgeglichenen, sondern gebrochene, und diese waren im Sinne der Neuerer, ihrer *fierezza*. Dem Marmorbildner boten sie die Möglichkeit, die Energie und Augenblicklichkeit, ja Heftigkeit der Bewegung auch in anderen als excentrischen oder centrifugalen Motiven zu erreichen, selbst bei compaktem Zusammenhalten der Gestalt, wenn sich der Körper um seine Achse dreht.

Es war eine richtige Beobachtung, dass manche, anscheinend gewaltthätige Biegungen und Wendungen Michelangelos keinen besonderen, ja einen geringeren Aufwand von Muskelthätigkeit in Anspruch nehmen, als ruhig äquilibrierte Posen. Denn die Hauptmasse des Körpers könne sich in der gegebenen Lage oder Drehung ohne Mitwirkung des Willens halten. Aber die Erklärung war verfehlt. Als ob ihm von den Leichenstudien ein Hang zu willenlos starrer Schwere nachgehangen habe, als ob ein Boxergeschmack am Wuchtigen und Ungefügen seiner Überkraft zugesagt habe.

Jene schwerlastenden Theile sind nur der Stützpunkt des Hebels, die Folie der Ruhe für die einsetzende Bewegung.

* * *

Diese eminent plastische Form nun, der Contrapost, passt nicht zu einer flächenhaften Ansicht, ja nötigt den Betrachter sie aufzugeben. Eine Figur die sich dreht, widerstrebt der malerischen Einheit des Ansichtspunkts, indem sie sich nach verschiedenen Richtungen entfaltet, kann sie auch nur von verschiedenen Seiten aufgefasst werden.

Die Hauptansicht der Statue kann, nach der Architektonik der Menschengestalt, nur die Frontansicht sein; nie wird der Bildhauer Einzelfiguren in Seitenansicht aufstellen. Dann aber kommt, im Fall des Contraposts, der Kopf oft ins Profil, wird also nur halb kenntlich. Zwar für den wesentlichen Gesichtspunkt der Sculptur, für den Wurf der Gestalt ist das Haupt nur in seiner Stellung und Bewegung, nicht in den Einzelheiten des Gesichts, trotz seines Reichtums an Zügen, von Bedeutung. Aber für das Verständnis des Charakters, die Kenntnis des Individuums, das Pathos des Moments ist das Gesicht maßgebend: es kann sogar den Sinn der Handlung, den Schlüssel der Schöpfung enthalten. Der Bau, das 'Gewächs' auf der einen Seite, das physiognomische Centrum des Antlitzes auf der anderen sind also für den Betrachter von gleich hohem, wenn auch verschiedenem Belang.

Der Contrapost ist das klassische Exempel zur Veranschaulichung der Unzulänglichkeit der Hauptansicht, der Notwendigkeit einer successiven, wenn man will cirkulierenden Betrachtung. Was kann aber dann dieß Wort Hauptansicht noch bedeuten? Stellt man damit nicht doch wieder die Sculptur mit der Malerei auf eine Linie? Nein, *veduta principale* ist nicht gleichbedeutend mit zureichender und erschöpfender Ansicht. Jede der — typischen — Ansichten der Gestalt hat ihren eigenen Charakter und Wert, ihre besondere Schönheit, jede fordert als ihr Complement die anderen.

Nehmen wir beispielsweise das Antlitz — die Frontansicht ist gewis die vollständigste, die einzige bei der wir uns beruhigen, die klassische besonders für diese Kunst der Warheit, auch die eindruckgewaltigste, 'das Antlitz der Majestät'. Sie ist die Urform bildnerischer Darstellung. Hier tritt der Betrachter unter den magischen Bann der Persönlichkeit. Wir bemerkten schon: Zuwendung und Abwendung des Antlitzes — das waren allezeit die Symbole für die innigsten Wechselbeziehungen der Menschen: in Liebe und Hass.

Und doch: absoluten Aufschluss giebt auch die Frontansicht nicht. Das Relief der Züge springt uns erst in der halben oder Seitenansicht

entgegen. Das Profil fasst die Gesichtszüge in die einfachste Formel der Linie. Ihm eignet eine gewisse Eleganz, in ähnlichem Sinn wie der Mathematiker das Wort braucht. Es ist vornehm, denn es ist jeder zufälligen Beziehung, vor allem der zum Betrachter entrückt. Mit ihm verglichen hat die Frontansicht etwas beinahe Aufdringliches, fast Gewaltthätiges; es fehlt die Distanz künstlerischer Beherschung. Das Profil ist zeitlos und geheimnisvoll. Es ist die Abbreviatur, in der der bedeutende Mensch auf die Nachwelt kommt; als Medaille kann er sich am längsten behaupten, ehe er ins Nichts versinkt. Aber es ist auch streng und starr wie die Ewigkeit.

Es wäre wol denkbar, dass so ernste Bildhauer wie Giovanni Pisano und Bonarroti, wenn sie ihren Statuen jene beliebte Kopfwendung gaben, ihnen eben auch dieß monumentale Medaillonprofil zueignen wollten; obwol sie dabei in erster Linie der Zug momentaner Erregung interessierte, der wieder jene Starrheit compensiert.

Beide Ansichten sind unmalerisch; die Frontansicht galt bei den Malern, seit es eine Kunst des Bildnisses gab, für ungünstig und stumpf. Wogegen das Profil mehr für Personen von ausgeprägter Physiognomie passt, für historische Charaktere, weniger für die anmutige und ahnungsvolle Unbestimtheit der Jugend und Schönheit.

Die entgegengesetzten Eigenschaften hat die Dreiviertelansicht, die am wenigsten monumental, allen Reiz des Zufälligen hat, die Bewegung und das Leben; es ist die liebenswürdigste. Daher müssen sie Maler und Photographen wählen, selbst wenn sie Statuen aufnehmen.

Alle drei Ansichten enthält die Statue, aus ihrer Tonfolge entspringt erst der Akkord des Gesamtbilds. Dieß ist der gute Sinn der anscheinend trivialen Prahlerei jener welschen Bildhauer, wenn sie den Malern die Zahl der Ansichten vorhalten, die sie dem Betrachter bescheren.

Noch frappanter zum Theil erscheinen solche Verhältnisse bei ganzen Figuren, z. B. bei Sitzfiguren. Die Griechen haben erst in der makedonischen Zeit gewagt sitzende Menschen von vorn darzustellen. Diese nötigen den Bildhauer sogar zur Erfindung unwahrer Auskünfte um sie erträglich zu machen. Und der ästhetische Wert der Pose, ihre Anmut, Huld oder Majestät, das Spiel freier schöner Linien kommt oft erst in den Seitenansichten zu Tage.

Wer wollte behaupten, dass er den belvederischen Apollo gesehen habe, bevor er diesem sonnenhaften Antlitz gegenüber gestanden? Von

ihm strahlt erst das Licht aus über die Situation, obwol die vom Bildhauer gewollte Aufstellung das Profil zeigt. Aber da sehen wir nur eine Episode aus seiner göttlichen Laufbahn, dort das Wesen des Gottes. Doch auch das Pathos der Handlung würde uns oft verhüllt bleiben: der Heldenzorn des David, der Eifer des Gesetzgebers kann nur dem vollen Blick ins Antlitz offenbar werden. —

Die Hauptansicht des Moses in des Meisters Sinne ist zweifellos, er hat sie ihm selbst in dem Denkmal von S. Pietro in Vincoli gegeben, es ist ja dieselbe die auch die Statue des Julian von Medici hat. Es kann keine andere sein: die plötzliche Seitenwendung des Kopfs allein enthüllt den Sinn, das Pathos, das *terribile* des Moments und des Mannes. Nur so gelangen die beiden gegensätzlichen, sich wechselseitig steigernden Grundzüge dieser Herschergestalt zur Wirkung: die hoch aufgerichtete Majestät der Haltung, des Thronens, noch betont durch die strenge Verticale der linken Seite, und die thatdrohende Aufwallung des Augenblicks. So würde der Schauspieler den zornigen Plantagenet in Shakespeares Drama geben können, wo er bedrängt von den aufrührerischen Baronen in beleidigtem Monarchenstolz ausbricht:

> Wisst, Ihr benehmt euch allzu dreist und herrisch,
> Und niemals noch ertrug die Majestät
> Das finstre Trotzen einer Dienerstirn.

Tritt man auf die linke Seite, wo der Kopf ganz ins Profil kommt, die Gestalt aber in eine halbseitliche Ansicht, so verschwindet dieser Gegensatz und mit ihm das Momentartige; er sitzt ruhig da, der rechte Arm wie ermüdet angelehnt; er wird zum überraschten, misbilligenden Zuschauer. Halb von rechts gesehen wird die Pose vollends transitorisch: er scheint im Begriff, dem ärgerlichen Vorgang verächtlich den Rücken zu kehren. Ganz verändert aber wird das Bild bei reiner Seitenansicht, von rechts. Diese Ansicht hat man neuerdings für die vorteilhafteste erklärt, während die jetzige Frontansicht verfehlt sei und der Statue beinahe alle Wirkung nehme[1]. Ihr Vorzug soll darin liegen, dass gewisse widerwärtige Züge zurücktreten, das rechte Knie (das der Mantel wie eine Nische einschließt), das Gezierte in der Zeichnung des Barts, die gezwungene Action der Hände, die zu gewaltige Macht der Brust, die dann der nackte Arm schneide. — Aber sind nicht dieß alles

---

[1] A. SPRINGER, Raffael und Michelangelo II, 243.

Züge die der Meister selbst durch eine äußerst absichtliche, durchgeführte Behandlung für besonders erheblich erklärt hat? Was liegt daran, ob sie unserem Geschmack zusagen? Er selbst soll seiner Statue eine Aufstellung gegeben haben, wo deren richtige Ansicht in einen Standort fällt, der uns das Denkmal als ganzes entzieht? Aber ist diese Seitenansicht glücklicher als jene? Die mächtige Gestalt erscheint gekrümmt und vorgebeugt, wie unschlüssig, ja durch ihre Wucht behindert, sich zu erheben (wie ein Ischiagrist), als ob er Jemanden der ihn zwingen will einzugreifen, mit Befremden fixiere. Nur *den* Vorzug hat die Ansicht allerdings: in ihr zuerst und allein, obwol der Nerv der Handlung sich verschleiert, offenbart sich dieß außerordentliche Antlitz, wie eine dräuende Gewitterwolke. Hier scheint wirklich der Schleier weggenommen, der einst den unerträglichen Glanz, nach jener Conferenz mit dem schrecklichen Gotte, dämpfen muste.

Die Madonna der Medicikapelle ist in mehrfacher Hinsicht merkwürdig. Sie war wol sein erste Conception für jenen Statuencomplex, nach einer Pause im Bildhauern; sie ist eine seiner kunstvollsten Gruppen ('es wäre die einzig treffliche, ganz frei sitzende Madonna geworden'); aber auch die Eigenheiten seiner späteren Jahre sind hier am auffallendsten.

Die heilige Mutter sitzt da, wie ermüdet, ja erschöpft, das Haupt nach vorn geneigt, mit dem fast todten Blick, den man aus der 'Nacht' kennt; die Beine (gegen den kirchlichen Anstand) übereinandergeschlagen. Das Kind saß ebenfalls uns zugewandt, auf ihrem Schenkel, rittlings, nun aber hat es sich rückwärts geworfen; um den Kopf in die für seine Absicht bequeme Lage zu bringen, fasst es mit der linken ihre Schulter und greift mit der rechten nach der mütterlichen Brust.

Man erkennt sein altes Motiv: den Gegensatz der stillen, nachdenklichen, ernsten, edlen Frau und des vor Überkraft unruhigen Kindes, aber hier in stärkeren Accenten als je. Jene erscheint fast leidend; in der Art wie der ungestüme Knabe mit ihr umgeht, liegt etwas gewaltthätiges. Nie ist die seitliche Verticale so todt und hart ausgefallen: von jeher ist man überzeugt gewesen, dass er mit dem Marmor zu kurz gekommen sei, der rechte Arm sei mislungen. Deshalb soll er auch die Gruppe unvollendet gelassen haben. Man vermisst zu sehr die ruhige Anmut der heiligen Familie; dieß Gebahren würde eher für das Kind Herkules passen.

Welche Überraschung nun, wenn man auf die Seite tritt! Es ist als

werde ein Vorhang weggezogen und ein ganz anderes Werk sichtbar, in Geist und Form. Die steile, überhängende, eingeklemmte Gestalt ist verschwunden.

Von links erblicken wir eine hohe anmutvolle Profilfigur, die sich über das Kind auf ihrem Schoße hinaus, huldvoll einem nahenden Beter zuzuneigen scheint. Frei im Raum sich ausbreitend, in langen, durchgehenden, sanften Linien; besonders derjenigen die vom Scheitel über die Schulter in den leicht aufgestützten Arm und bis zu der den Sitz berührenden Hand herabgleitet. Das gewaltsame in der Drehung des Kindes ist ebenfalls verschwunden, es scheint sich ihr vertraulich zuzuwenden — vom Rücken gesehen (wie in der Madonna an der Mauer) —; als wolle es ihr etwas zuflüstern, ein Wort einlegen für den Verehrer.

Endlich, von rechts betrachtet, in malerisch bewegter Dreiviertelansicht verwandelt sie sich wieder in die liebevolle Mutter, ganz mit dem Kinde beschäftigt, das sie, seine Schulter umfassend, zärtlich an sich drückt.

Und so erscheint die Hauptansicht, die der Bildhauer nach seiner Kunstdoctrin der Gruppe gab, fast wie eine Verschleierung, gleich als habe er ihr tieferes Geheimnis den zerstreut vorübereilenden Profanen entziehen wollen. —

Bei den Statuen der Medicäischen Herzöge galt es: die Größe des Hauses und des errungenen Fürstenrangs, aber auch den Ernst des sterblichen Looßes, unter dem Eindrucke verfehlter großer Lebensziele und des drohenden Erlöschens des Geschlechts zum Ausdruck zu bringen. Beide Züge treten dem diese Marmorwerke umwandelnden Betrachter wechselnd entgegen. Jetzt sieht er nur die stolze Gelassenheit des auf den Höhen der Menschheit waltenden, im nächsten Augenblick thun sich nächtliche Abgründe auf, in denen er, je nach dem was er weiß und ahnt, die Dämonen des Zusammenbruchs am Werk sieht.

In der Frontansicht der Monumente ist der Eindruck augenblicklich, einfach, mächtig. Lorenzo steht unerreicht da in der gesamten Plastik durch das Zusammenstimmen aller Einzelheiten zur Tiefe *einer* Wirkung. Es ist das Unmögliche erreicht: das formlos Dumpfe, das ziel- und zukunftlose Brüten, in rein plastischer, klarer Form. Wer lange in diese hohlen starren Augen blickt, den ergreift ein Schauer vor dem leeren, kalten schwarzen Nichts, in das die Gedanken des Mannes versinken — denen er selbst nachsinken wird.

Aber von der Seite gesehen, richtet er sich wieder auf zu Leben und Majestät, und durch dieselbe Geberde. So könnte ein Mächtiger

sitzen und blicken, der einen ebenbürtigen Gegner gefesselt vor sich sieht, dessen Schicksal nun von einem Wink seiner Augen abhängt, in dessen Seele sein Blick sich einbohrt, indem er, seiner Thaten gedenkend, die Looße von Leben und Tod wägt. Man könnte sich so Pontius Pilatus auf dem Richtstuhl denken.

Bei Julian ist die Folge umgekehrt. Neben seinem Neffen gesehen, und in der Beleuchtung dieses Kontrasts, glaubt man den Feldherrn, den Mann der That, den Schlachtenlenker zu erkennen der die Bewegungen seiner Scharen von fern verfolgt. Die Wendung des Haupts nach rechts könnte einer Ordonnanz gelten, die die Capitulation meldet, oder einem Verbündeten, der seinen Rat hören lässt, von ihm aber mit verächtlichem Schweigen abgelehnt, als verräterisch, feige. Tritt man rechts, so erblickt man ein schönes, aber zerstreutes, leeres Gesicht, ohne eine Spur der Willens- und Verstandesspannung des Taktikers; man bemerkt nun erst wie er den Kommandostab hält, oder nicht hält, denn er scheint seinen matten Händen zu entsinken; wieder taucht die Ahnung des Untergangs auf.

Der Marmor.

Fassen wir das Thema von einer anderen Seite ins Auge!

Der Marmor war gewissermaßen das Schicksal Michelangelos. Nur in Marmor mochte er seinen Gebilden Dasein geben, nur in Marmor arbeitet er mit Lust, Feuer und Ausdauer.

War es die sinnliche Ähnlichkeit mit dem Gegenstand, der 'höchste Hauch des Lebendigen, Jünglingsfreien, ewig jungen Wesens, das edle Halbdurchsichtige'? — weshalb ihn Goethe so grenzenlos erfreulich fand. Mehr noch vielleicht die farbige Neutralität, ohne Platos sterblichen Tand (φλυαρία) der Farben; das war eine Analogie zu dem Ideal, der *forma universale*. In derselben Richtung lag dessen Dauerbeständigkeit, die sich im Lauf der Jartausende so siegreich dem Erz gegenüber bewährt hat. Denn seine Vorstellung vom Schönen war beherscht von dem Gedanken des Ewigen. Vergänglichkeit erschreckt, entmutigt ihn; sie verleidet ihm die lebendige Schönheit. Die unsterbliche Seele kann nur das Ewige lieben. Nun ist das Marmorbild zwar auch nicht ganz, aber doch für unser kurzatmiges Dasein hinreichend ewig.

Nur dieß edelste Material also ist würdig seine Gebilde (*concetti*) aufzunehmen, farblos wie das Licht, zeitlos wie der Begriff; dahinein sollte

die Idee möglichst ohne Hilfe niederer Stoffe, unmittelbar aus dem Geist übergeführt werden.

Jene Vorzüge erhielten für ihn noch besonderen Reiz durch die Kostbarkeit des Marmors. Er ist bei der Auswahl über die maßen peinlich: auch das verlängerte seine Aufenthalte in Carrara. Ohne Marmor sein, ist für ihn soviel wie müßiggehn müssen. 'Ich habe noch gar nichts anfangen können zu machen', *non ò potuto cominciare a far niente*, schreibt er jammernd dem Vater am 31. Januar 1506, weil sein Marmor ausbleibt. Ein Donatello, Ghiberti, Verrocchio hätten das nicht sagen können; wir finden sie in stetem Wechsel zwischen Thon, Erz, Marmor. Ghiberti nannte das Modellieren in Thon die Zeichnung des Bildhauers; dagegen hätte *er* warscheinlich protestiert. Er hat wol Projekte gemacht für Bronzereliefs, sogar für Erzstatuen, aber Niemand hat je berichtet, etwas von ihnen, oder von Anstalten für sie gesehen zu haben; — außer der kurzlebigen Statue in Bologna.

Seine Abneigung gegen die Bronze gründete sich wol nicht blos auf ihre Dunkelheit und Undurchsichtigkeit, mehr noch stieß ihn ab der Zwang, das Modell im Thon definitiv fertig zu stellen; er kann die Ausführung seines Werks nicht dem Techniker überantworten.

Der Zauber lag also nicht blos im Material, noch mehr im Traktament. 'Ihm war nichts leicht als das Schwere', hat man gesagt. Er gehörte zu den auserwählten Menschen die das Leichte hassen. Auch deshalb verachtet er den Thon. Die bequeme Hantierung hätte seine Sinne eingeschläfert. Er bedurfte einer Arbeit die seine physische Kraft spornte, in jenen aggressiven Zustand versetzte, der ja dem Zertrümmern, Zerstören verwandt ist. Das latente Feuer sucht die Auslösung heftiger Muskelspannungen. Wenn er mit dem Schlägel in der Faust den Meißel in das harte krystallinische Gebilde, *pietra alpestre e dura*, eintreibt — dann fühlt er sich erst als Schöpfer. Nach der feineren Modellierung z. B. durch das Zahneisen, das er mit genialer Eleganz handhabte — man bewundere das Relief der Londoner Akademie — scheint sein Interesse abzunehmen. Das Geschäft des Feilens und Schleifens hat er später Gehilfen überlassen.

Michelangelo, wenn er von *scultura* sprach, von dem was er *seine* Kunst nannte, verstand darunter nicht die große Klasse des Sprachgebrauchs: d. h. alles was sich der Tiefendimension bedient; er meinte nur die Steinsculptur, die Marmoraria. Er sagt es mit dürren Worten, in dem Briefe an Varchi: Nur das gilt ihm für Sculptur wo der Künstler

die Gestalt durch Wegnehmen (*levare*) gewinnt. Was durch Zusetzen (*aggiugnere*) geschieht, das ist ihm eine Art Malerei[1], also grade die *plastice*, die Hauptarbeit des Bildgießers.

Da nun diese specifische Funktion des Bildhauers in den ersten Stadien der Arbeit, von dem rohen Zurechthauen oder Degrossieren des Blocks an, nach Kraftaufwand und Quantität am erheblichsten ist, so versteht man warum er, gegen die Gepflogenheiten seiner Collegen, und zum Befremden seiner Freunde und Gönner, auch diesen gröberen Vorarbeiten gern oblag. Wir besitzen eine anschauliche Schilderung, mit welchem Eifer er diesem Geschäft sich überließ. 'Ich sah, erzählt ein Augenzeuge, der Reisende Blaise de Vigenere, Michelangelo an der Arbeit, als er sein sechzigstes Jahr überschritten; und obwol er nicht sehr stark war, so schlug er doch in einer Viertelstunde mehr Splitter herunter von einem sehr harten Marmorblock, als drei junge Steinmetzen kaum in drei bis viermal soviel Zeit; was für den der es nicht mit Augen gesehen hat, fast unglaublich ist. Und er griff die Arbeit mit solchem Ungestüm und Feuer an, dass ich glaubte, das Werk müsse in Stücke gehn. Mit einem Schlag brachte er Fetzen von drei bis vier Finger Dicke herunter, und so genau bis zu dem markierten Punkt (*segno tracciato*), dass wenn nur ein bischen Marmor mehr abgesprungen wäre, er Gefahr lief das ganze zu verderben; denn hier ist der Schade unheilbar!' Er war übrigens links, nach Raphael von Montelupo, der ihn oft arbeiten sah: er bediente sich aber der linken Hand nur für die *cose di forza* (Vasari 8, 191).

Wie ganz anders empfand hier Leonardo da Vinci, der sich selbst nie genügende, exquisite Vollender, der in diesem *esercizio meccanicissimo*, mit dem Aufwand von Armeskraft des von Schweiß triefenden und von Marmormehl bedeckten Scultore einen Grund der Inferiorität dieser Kunst zu finden glaubte! (*Paragone* 34). Michelangelo hielt die Übung im Bozzieren für die Basis bildhauerischer Erziehung: 'Lerne du erst bozzieren und dann vollenden!' riet er dem jungen Gian Bologna, als er ihm einen allzu saubern Versuch vorlegte.

Er hatte sich diese Sicherheit im Traktament wol in Carrara selbst angeeignet. Die Carraresen gehen mit dem Marmor um, wie man Käse schneidet, sagte Thorwaldsen. Im 17. Jarhundert war diese Virtuosität

---

[1] Io intendo scultura quella, che si fa per forza di levare, quella che si fa per via di porre è simile alla pittura. B. VARCHI, Due lezioni p. 155.

der Ehrgeiz der Bildhauer. *Le marbre tremble devant moi*, ruft Pierre Puget. Überhaupt hatte er den Carraresen die Geheimnisse ihrer Kunst der Gewinnung des Marmors, worin sie einzig waren in der Welt, abgesehen; er erklärt sich selbst hierin Doctor. Als er 1519 in Seravezza die Einrichtung der neuen Marmorbrüche übernommen hat und sich ohne geschulte Arbeiter sieht, hat er sie selbst in die Lehre genommen, ihnen das Verfahren gezeigt[1].

Hierbei hatte er aber seine eigenen Gedanken. Diese Steinhauerei war ihm keine blos mechanische Leistung; das Behauen des Blockes verwob sich mit seiner Idee vom bildnerischen Schaffen. Er denkt sich, in einer Anwendung der aristotelischen Begriffe von Dynamis und Energie, die Statue im Stein enthalten, der Künstler ist es der sie aus ihrem unförmlichen Gefängnisse befreit, hervorholt. Dieß scheint freilich ein bloser Witz — obwol Aristoteles selbst sich der Statue zur Erläuterung seiner Doctrin bedient[2]. Falconnet spottete darüber: es sei so, wie wenn man in Voltaires Tintenfass die Henriade enthalten glaube, die der Dichter eben durch Arrangierung der Flüssigkeit auf dem Papier herausgezogen habe[3]. Oder wie der Naturphilosoph das Rätsel der Welt erklärt zu haben glaubt, wenn er ihren Hervorgang aus dem Wasser, dem Äther u. dgl. erzählt hat. Doch liegt diese Vorstellung dem Bildhauer sehr nahe: auch Alberti hat sie. Dieser theilt die Bildhauer in drei Klassen: die durch Zusetzen, durch Wegnahme oder durch beides zusammen der von der Natur in der Materie angelegten Form zur Erscheinung verhelfen, er braucht selbst den Terminus *in potentia*.

Den stürmischen Jüngling, dessen Mittel die Anschaffung eines Marmorblocks weit übersteigt und der auf einen Auftrag warten muss, der vielleicht gar nicht nach seinem Geschmack ist, ihn versetzt dessen Besitz in einen Rausch plastischer Ahnungen. Er entdeckt einen vergessenen Block in einer Ecke des Palastes Strozzi: daraus wird die

---

[1] M' è bisogniato starvi qualche volta a me a mettergli in opera, e a mostrar loro e' versi de' marmi e quelle cose che fanno danno e quali sono e' cattivi; e 'l modo ancora del cavare, *perchè io in simil cose vi son dotto* (Milanesi 402).

[2] Z. B. Aristot. Metaphys. IX, 6 Λέγομεν δὲ δυνάμει οἷον ἐν τῷ ξύλῳ Ἑρμῆν.

[3] Michelangelo hat diesen spöttischen Vergleich im Ernst gebraucht: in Feder und Dinte, heißt es im XVI. Sonett (an Vittoria Colonna) sind alle Stilarten enthalten:

Sì come nella penna e nell' inchiostro
È l' alto e 'l basso e 'l mediocre stile.

Statue des Herkules. Eine alte verhauene Statue des David von Agostino di Duccio, aus der auch ein Sansovino nur noch durch Anstücken etwas herauszubringen sich getraute, reizt sein Selbstgefühl; er findet darin eine Figur, die gewis von der Idee des alten Meisters ganz verschieden war, aber während des Kampfs der Phantasie mit den engen Schranken des bozzo zu Leben erweckt wurde.

Als ihm zum erstenmal die Steinwelt von Carrara sich aufthut, und ihn acht lange Monde festhält, überlässt er sich prometheischen Anwandlungen. ‘Eines Tages, berichtet Condivi (XXIV), als er von einem das Meer beherschenden Berge die Gegend betrachtete, kam ihm die Idee, diesen in einen Coloss zu verwandeln, der den Schiffern von ferne erschien. Die Gelegenheit des Marmors war es die ihn hier aufregte, den man leicht so zuhauen konnte, und der Wetteifer mit den Alten, die vielleicht auf denselben Effekt zielend wie Michelangelo, eben dort, vermutlich um sich die Zeit zu vertreiben, solche unvollendete und skizzierte Andenken hinterlassen hatten. Wenn er Zeit gehabt hätte, würde er es auch ausgeführt haben; er hat es später bedauert.’

Dieß triumphierende Gefühl der Allmacht beinahe, das der Marmor in ihm entzündete, spricht er aus in dem 83sten Sonette:

> Non ha l' ottimo artista alcun concetto,
> Ch' un marmo solo in sè non circoscriva
> Col suo soverchio: e solo a quello arriva
> La mano che ubbidisce all' intelletto.
>
> Des besten Künstlers jedwede Gedanken,
> ein einzger Marmorblock kann sie umschließen
> mit seiner Hülle: dieß nur ist das Ziel
> der Hand die stets dem Geiste willig folgt.

Der Bildhauer kann wirklich durch die zufällige Form eines Blocks auf ein glückliches Motiv gebracht werden; ein Beispiel wird von dem Engländer Nollekens erzählt[1]. Wir lesen, wie ein dreieckiger Block Rude auf seinen neapolitanischen Fischerknaben führte. So drängte

[1] Among many blocks of marble which he had just purchased, there was one of a singular shape, from which he believed he could carve a figure in a peculiar and interesting attitude; but in order to be quite certain of the possibility of the block affording the full extension of the limbs according to his imagination, he was determined to make it his bed for the whole of a night, so that he might receive fresh hints from the visitation of dreams etc. J. T. Smith, Nollekens & his Times. London 1828. II, 202.

sich von jeher dem Bildhauer die Vorstellung auf als sei dem Material die ihm aufgegangene Idee nicht ganz fremd, und seine Kunst nur Nachhilfe.

Aber nicht blos dem Bildhauer. Unsre Phantasie belebt fortwährend die todten Trümmer, die der geologische Process hinterlassen hat: man schildert das Felsenriff durch Beiwörter die dem bewusten, wollenden Wesen entlehnt sind: kühn, drohend, trotzig. Sie erblickt in solchen Naturgebilden einst lebendige Wesen, die durch ein Verhängnis in Stein gebannt sind: Niobe.

Was das Auge des Künstlers hier elektrisiert, nur ihm allein sichtbar, ist die zufällige Ähnlichkeit eines Naturprodukts mit der rohen Abbreviatur eines plastischen Motivs. Etwas wie jener von Leonardo berichtete Malerkniff Botticellis, in Flecken feuchter Mauern, in Wolken, Suggestionen bizarrer Erfindungen zu suchen. Es kann der packende Wurf, die drastische Wendung einer Figur etwa, die Aufgipfelung einer Gruppe sein. Solche Grund- und Urformen nun, in denen er prophetisch ein Lebewesen erblickt, dieß höchst Elementare muss er bedacht sein, in dem langen Process der Arbeit zu bewahren. In dem Sinn des vielcitierten Malerworts, dass die schwerste Kunst sei, die Skizze zu erhalten. Alle die berückenden Reize der Oberfläche, des in pulsierendes Fleisch verwandelten Steins, wiegen federleicht verglichen mit jener bei dem Blick auf das rohe Naturspiel ihm aufgeblitzten Offenbarung.

Es ist hier nicht das geometrisch einfache Schema gemeint, auf das eine gute Composition immer zurückzuführen sein muss, sondern jenes Merkmal genialer Erfindung, für das sich keine Methode der Erfindung geben lässt: das Unerwartete.

So ist also schon in dem formlosen, oder auch viereckigen Block ein Grundzug des plastischen Gebildes beschlossen. Der Urzeit genügte der längliche Steinpfeiler als Götterbild. Der Marmor ist dem Dichter das Symbol unverrückbaren Bestandes, unerschütterlicher Dauer. Wenn der von den Furien gejagte, blutbefleckte Tyrann das Verlangen nach der für immer verlorenen aber stets von neuen Verbrechen erwarteten Gemütsruhe sich vormalt, so gebraucht er das Bild des Marmors:

> I had else been perfect,
> whole as the marble, founded as the rock.
>
> (Macbeth III, 4.)

Die Kunst des Bildhauers aber ist, dieß Schwere und Unbewegliche mit dem Geist des Lebens in Einklang zu bringen[1].

Dieß wäre auch eine Erklärung der Anziehungskraft die die rohe *bozza* und das Bozzieren für Michelangelo besaß. Der Stein scheint von ihm das Leben zu fordern und reizt ihn es zu befreien. Aber er lässt ihn auch zögern, die definitive Befreiung zu vollziehen, die Zwischenräume herauszuschlagen, die Brücken zu durchbrechen, die hervorragenden Theile abzulösen. Die vagere Erscheinung beschäftigt stärker die Einbildungskraft; das Urmotiv könnte bei der Nachbildung der Naturformen verblassen.

Ferner ist dieser harte krystallinische Kalk auch ein sehr sprödes Material. Das zähe Holz formt der Bildschnitzer mit scharfem Messer, dessen Schnittflächen seine starke Faust beherscht, der Steinmetz ertheilt dem Marmor anfangs heftige Stöße, formlose Splitter absprengend, deren Bruchfläche außer von der Form des Instruments von der Textur des Steines abhängt. Diese kantigen Brüche entsprechen nicht den weichen Wellenflächen der Haut, die der Modellierstab, ja der Fingernagel auf den Thon so leicht überträgt.

Aber jene Brüche sind, wie die *tocchi* des Malers, für die Fernwirkung günstig, sie geben die von den Italienern so hochgepriesene *fierezza*. Und diese fierezza ist einer der Reize der unvollendeten Statuen Michelangelos aus seinen späteren Jahren; — obwol er selbst die letzte Glättung für wesentlich hielt und an Donatello die Begnügsamkeit mit der Fernwirkung tadelte.

Es ist mehr als warscheinlich, dass Michelangelo dem Zauber seiner *bozze* zuweilen unterlegen ist. Fein bemerkt Feuerbach: ‘Hat die Statue einmal das Modell hinter sich, so ist sie gewissermaßen dem Künstler über den Kopf gewachsen, sie übt meistens schon jene volle Wirkung aus, die einem bedeutenden Theil nach auch dem Material des Kunstwerks anheimfällt. Der Künstler wird das Ganze nur auf dem Standpunkt einer Totalwirkung, eines malerischen Überblicks erfassen.’

Der Marmor ist vermöge seiner Sprödigkeit auch leicht zerbrechlich, das ist ein anderer Nachteil gegen die zähe Holzfaser und das Erz. Er verträgt keine dünnen Stützen und Äste, die hier einen ängstlichen Eindruck machen. Das colossale Reiterbild mit curbettierendem Ross,

---

[1] A distinctive part of the artistic success of the figure consists in its remaining true to its nature as inert marble. MURRAY, Introduction.

den Triumph des Erzgusses, muss der Marmorajo mit Resignation betrachten. Daher Donatello, der erste neuere Marmortechniker in großem Stil, das Zusammenhalten der Handlung und der Bewegung der Glieder forderte, weil es das Werk vor dem Brechen behüte, das bei den Alten so oft vorkomme[1]. Er soll gesagt haben, man müsse die Statue einen Berg herabrollen können ohne dass sie Schaden leide.

Auch diese Schranken weiß die Kunst zu Quellen eigentümlicher Werte zu machen. Niemand war hierin glücklicher als Michelangelo.

Es hing vielleicht mit der Kostbarkeit des Marmors zusammen, jedenfalls auch mit dem Stolz aufs Augenmaß, wenn er so sehr darauf bedacht war, den Statuen ihren Block so haushälterisch wie möglich zuzuschneiden. Bekannt ist, dass er gelegentlich als Siegel dieses unfehlbaren Augenmaßes an äußersten Flächen rohe Stellen stehen ließ, als Beweis, dass er ihn keine Linie breit überflüssig genommen habe. Es soll soviel als möglich lebendig organisierte, bewegte Form in diesen selbstdiktierten Umkreiß der kubischen Masse eingefangen werden. Daher die Steigerung des Donatelloschen *raccoglimento*.

Eine besonders glückliche Wirkung hatte dieß auf die Bildung der Gruppen. Wo die Hauptfigur engverbunden darzustellen war mit einer zweiten, wie in dem Thema der heiligen Mutter mit dem Kinde, der trauernden Mutter mit des Sohnes Leiche. Hier weiß er in der Hauptfigur durch eine passende Einbiegung einen Hohlraum zu gewinnen, der jene zweite aufnimmt; also dass die für jene erforderlichen kubischen Maße etwa auch noch für diese ausreichen. An die Stelle des Nebeneinander tritt das Ineinander. Diese technische Auskunft dient nun aber dem Ausdruck der Handlung, des innigen Seelenbandes das sie vereinigt.

Die Schriftsteller ringen mit der Sprache, um die Vollkommenheit dieser Vereinigung zutreffend zu bezeichnen[2]. Das Kind in der Madonna von Brügge erscheine mit der Mutter *presque identifié*; das geht bis in die Kleinigkeiten: das Kind setzt die Füßchen auf den Gewandsaum der Mutter. Die Pietà gilt für die 'erste vollkommene Gruppe der neueren Sculptur': hier folgen die willenlosen Biegungen des entseelten

---

[1] Un singolar accorgimento ....: di raccoglier cioè nella sua statua, per quanto lo comportava, la naturalezza dell' azione, il movimento delle membra. CICOGNARA, a. a. O.

[2] Das Gegenteil sieht man zuweilen in Bronzewerken, z. B. der bekannten Caritas von Barbedienne, für das Denkmal Lamoricière.

Körpers auf- und absteigend der großen gewandumflossenen Gestalt, die ihn umrahmt und überschattet. In der Madonna Doni, die zwar ein Gemälde ist, aber ganz der Marmorphantasie entsprungen, wäre das Problem freilich zu verwickelt erdacht gewesen.

Marmorklippen.

Bis hierher erschien uns die Marmorarbeit von ihrer förderlichen, künstlerisch fruchtbaren Seite. Aber sie hat auch ihre Klippen, ihre niederziehenden Schwergewichte, — besonders wo, wie hier, die ganze Kunst der Sculptur gleichsam in die Marmorarbeit eingeschmolzen wird.

Zwar kann kein Zweifel sein, dass ein besonderer Reiz von Michelangelos Marmorn auf der Freiheit der Arbeit, ihrer Unabhängigkeit von einem festgestellten Modell beruht, und diese ermöglichte ihm, außer dem sehr tiefen Wissen, seine Beherschung des Meißels. Ihm wie vielen Bildhauern besonders des siebzehnten und achtzehnten Jarhunderts wäre es unmöglich gewesen, ihre Statue, wie später üblich, zu Copien eines durchgearbeiteten großen Modells zu machen. Das große Modell hat erst Canova wieder eingeführt[1]. Auch dem Laien wird es einleuchten, dass eine solche wenn auch fehlerlose Copistenarbeit des Gehilfen oder des Meisters selbst gegen ein Werk freier Hand zurückstehen müsse. Schon weil dieß eine ganz andere geistige Energie, ein festeres Umklammern der Form in Geist fordert. Auf dieser Freiheit der Hand beruht auch der Reiz der griechischen Werke, obwol sie den Gebrauch großer Modelle[2] und selbst die Punktiermethode gekannt haben[3]. Freilich arbeiteten sie unter günstigeren Verhältnissen als die Modernen: die Stetigkeit der Proportionen in den einzelnen Perioden und Schulen und die conservative Gesinnung in Betreff der Typen gab ihnen eine Sicherheit, die uns fehlt. Ihre Meister, bemerkt Heinrich Meyer, ganz erfüllt von dem darzustellenden Gegenstand, arbeiteten mit einer Begeisterung, welche nur beim ersten ursprünglichen Schaffen des Künstlers, aber in geringerem Grade bei Wiederholungen stattfindet[4].

---

[1] Gli scultori usavano tuttavia dal bozzetto cavare il marmo nella misura che dovevano, essendo stato primo il Canova nei tempi moderni a fare dal bozzetto il modello grande, quale poi volsi trasportato pure nel marmo. O. RAGGI, Vita di Tenerani p. 49.

[2] Z. B. bei den Dioskuren von Monte Cavallo.

[3] Die Inschrift von Epidauros spricht von τύποι, die besondere Künstler lieferten.

[4] WINCKELMANN's Werke, Dresdener Ausgabe V, 389.

Die Nachteile lagen theils in der Gefahr des Irrtums bei Wegnahme der Steinhüllen nach blosem Augenmaße, theils im Zeitverlust, durch die Belastung des Meisters mit der roheren Arbeit und der dann unvermeidlichen Ermattung des Interesses.

Die Marmorschwärmerei verführt Michelangelo, die Rolle der vorbereitenden Proceduren in andern Stoffen möglichst abzukürzen. Zwar auch ihm gilt als selbstverständlich, dass die erste Eingebung, die Conception im Thon- oder Wachsmodell fixiert werde, das ist ihr *primo parto*. Aber die Formen brauchen nicht streng vorbildlich in der *terra* festgestellt zu werden: nur die ungefähre äußere Anschauung seines Motivs will er sich verschaffen. Künstler aller Art lieben es Eingebungen zuerst in möglichst unscheinbarem Material niederzulegen, weil kostbares befangen macht, zu einer voreiligen Formung und zu Aufenthalt führt. Goethe wirft die ihm von der Muse zugeraunten Verse gern mit weichem Stift auf rauhes Papier. Aber mit diesem ersten Augenblick, in dem seine Idee das Licht der Welt erblickte, war für Michelangelo auch der Dienst des niederen Materials abgethan; er eilt zum Marmor, hinaus in die Steinbrüche. Gleich als sei ihm der wertlose, veränderliche, verletzbare Stoff von trüber Farbe (*l' umil materia*) unwürdig erschienen für die hohe Idee, in ihm Gestalt zu gewinnen. Diese erste Geburt ist gleichsam der Tiefpunkt im Durchgang des Ewigen in der Endlichkeit. In einem schönen Sonett macht er diesen Gegensatz von Thon und Marmor zum Bild des alten und neuen Menschen; sie sind ihm Symbol des Edlen und Gemeinen in seiner Natur.

Diese wunderliche Vornehmthuerei liegt dem Marmorkünstler nahe. Vasari glaubt den Luca della Robbia vertheidigen zu müssen, dass er vom Marmor zur Bronze und von der Bronze zur Terra herabgestiegen sei; es sei ja nicht Faulheit (*infingardaggine*) gewesen. Französische Bildhauer des XVII. Jarhunderts verhöhnten die welche sich lange mit dem Thonmodell aufhielten, nannten sie *potiers*, Töpfer.

Seine Wachsfigürchen und Thonskizzen, die grösten von zwei Palmen Länge, wie man sie in der Casa Bonarroti und im Kensington-Museum, aus der Sammlung Gherardini, sehen kann, geben also das Motiv zwar lebhaft, aber ohne hinreichenden Abschluss wieder, für andere als den Meister selbst oft kaum verständlich. Und wenn er den Marmor angreift, verschwindet ihm dieß dürftige Bild: sein inneres Auge richtet sich auf das unsichtbare, im Block verborgene. Dieß erste nebelhafte Auftauchen der Gestalt unter seinen bewaffneten Händen aus dem Nichts von Form,

war eine Schöpferemotion die er nicht missen mochte. Er will das göttliche Feuer des Prometheus gleich in das edle Material des Monuments selbst einströmen lassen. Der Künstlerstolz, die Krücken schwächerer Geister verachtend, traut sich zu den Zirkel im Auge zu haben. Er will sich bei der Marmorarbeit Elnbogenfreiheit vorbehalten, und erwartet eine Verfeinerung des Urteils, neue Winke, während das Bildwerk aus dem Stein hervortritt.

Der Marmor lässt ihn also nicht los: von dem ersten Schlag des Hammers bis zum letzten Striche der Feile, vom leidenschaftlich wilden Bozzieren wo möglich bis zur spiegelnden Glättung der Epidermis.

Aber er opfert doch kostbare Zeit einem Geschäft das von geringeren Händen übernommen werden kann. Denn die Praxis des Meißels ist eben nicht die höchste Qualification des Bildhauers. Canova, der den Marmor schon als Knabe beherschte, warnt die *pratica de' ferri* zu überschätzen (anknüpfend an eine Bemerkung Vasaris, bei Gelegenheit des Andrea Ferrucci, wo sie mit den Farben des Malers verglichen wird); die wahre Wissenschaft der Marmorarbeit sei etwas anderes als diese Bravour des *tagliare*. Und David d' Angers sagt: Der Marmor ruft zu einem Kampf auf, der den Bildhauer berauscht und nur zu oft verhindert, die Convergenz der Proportionen zu berechnen. Deshalb rät er, *de resoudre son modèle*, denn es sei nicht möglich, wenn der Marmor degrossiert ist, *de revenir sur lui-même.* —

Über Michelangelos Technik fanden wir Angaben bei Vasari, Cellini und Bandinelli. Cellini in seinem Traktat über die Goldschmiedekunst (das Dedicationsschreiben an Francesco de' Medici ist vom Jahre 1565, ein Jahr nach jenes Tode) schreibt ihm beide Verfahrungsweisen zu, nach großen Modellen von dem Umfang des Marmors und nach kleinen. Der Satz, *ha fatto di tutte a due modi*, scheint zu sagen, dass er mit beiden gewechselt habe. Aber das ist wol nicht Benvenutos Meinung: Der Zusatz, dass die Erfahrung ihm die Nachteile des zweiten Verfahrens gezeigt, weshalb er sich den großen Modellen zugewandt habe, deutet an, dass jenes die frühere Praxis war die er, durch Schaden klug geworden, sich entschlossen hatte, zu Gunsten dieser aufzugeben. Die Versicherung Cellinis, dass er solche große Modelle in der Sacristei von S. Lorenzo selbst gesehen habe, lässt vermuten, dass er sie hier zum erstenmale (von Montorsoli und Montelupo) anfertigen ließ, und zwar auf Wunsch des Papstes.

Dieß wird bestätigt durch den Brief Bandinellis an den Herzog

Cosimo (1547). Leo X habe bei dem Unternehmen von S. Lorenzo den Plan gehabt, große Modelle der Statuen und Reliefs von Michelangelo anfertigen zu lassen, die seine Gehilfen in Marmor ausführen sollten. Aber, wie ihm Clemens VII versicherte, er konnte ihn damals nie zu deren Ausführung bewegen. Wir hörten, dass er dann selbst, als ihm dringend daran lag, die Denkmäler der Sacristei in Gang zu bringen, eingedenk jener Differenzen mit Leo X, dem Kardinale anbot, jetzt diesen Wunsch zu erfüllen. Dass er sich endlich (nach der Belagerung) dazu bequemt hat, ist die Ursache, dass die Medicäermonumente im ganzen glücklich zu Ende geführt worden sind. Leider also erst als seine bildhauerische Wirksamkeit sich schon zu Ende neigte.

Nach der Ansicht der italienischen Collegen seiner Zeit hätte hiernach die Methode der kleinen Modelle unbefriedigende Resultate ergeben. Cellini scheint dieß als allgemeine Erfahrung hinzustellen. Selbst die Valentuomini, wenn sie entschlossen, *con fierezza di ferri*, auf den Marmor losgingen, finden sich schließlich lange nicht so befriedigt wie die so große Modelle machen. Dazu stimmt die Praxis mehrerer Bildhauer des XVI. Jarhunderts. Jacopo Sansovino machte sehr durchgeführte Modelle, die fast wie Originale geschätzt und in Kapellen, Prunkräumen aufgestellt wurden.

Die Bedenken die sich jenen florentiner Bildhauern zunächst aufdrängten, lagen in der Fehlbarkeit, der auch das gröste Talent seinen Zoll entrichten muss; auch es sollte sich der unerbittlichen Materie unterwerfen, um sie zu besiegen.

Der Marmor kommt dem Künstler nicht entgegen, er hat kein Verständnis für seine Absichten: *le marbre n'est pas si complaisant.* Das haben auch die Griechen erfahren. 'In den schönsten Statuen, bemerkt Heinrich Meyer, bemerkt man Nachlässigkeiten und Incorrektheiten, welche glauben machen, dass die Bildhauer sich der Genauigkeit ihrer Maße nicht durch ein vorbereitendes Modell versichert halten, wo man Fehler leicht verbessern konnte'.

Dass die in Bonarrotis Werken nachweisbaren Fehler theilweise auf Rechnung der Technik kommen, ist von jeher angenommen worden. Auch sein Adlerauge war nicht unfehlbar. Aber wenn ein falscher Pinselstrich leicht wieder gut zu machen ist, der Schaden eines zu tief eindringenden Meißelschlags ist unheilbar. Das hielten die Bildhauer sogar für einen Vorzug ihrer vornehmen Kunst gegenüber der bequemeren Malerei. Hatte er sich aber verhauen, so blieb nichts übrig

(denn die Schmach des Anstückens kam nicht in Frage) als den Fehler so geistreich wie möglich auszugleichen, durch Anpassung. Man findet platte Stellen, die *so* unmöglich im Plan gelegen haben können; reliefartige Theile, denen starke Vertiefungen entgegengesetzt werden musten; Löcher die der Bildhauer fürchtet, als der Ruhe und Harmonie nachteilig. Solche Fehler die bei der Arbeit ihn verfolgen, können die Lust an ihr vergällen. Daher so manche unvollendet gebliebene Marmore.

Das merkwürdigste Beispiel störender Härten bemerkt man bei einem durchgehenden, aber immer schroffer sich steigernden Zug seiner Statuen, der auffallenden Betonung der einen verticalen Seite.

Die symmetrische Gleichheit der beiden Hälften der Figur aufzuheben, gebot das Gesetz der Varietät. Er erzielt es durch Kontrastierung einer ruhigen und einer bewegten Hälfte. An der linken Seite etwa erscheint die Gestalt wie angelehnt, ihrer ganzen Länge nach wie angedrückt an die Wand, nach der rechten entfaltet sie sich in freiem Spiel excentrischer Bewegungen nach außen. Diese Regel ist maßvoll und glücklich in früheren Statuen beobachtet. Aber da es sich praktisch empfahl, die Form von dieser bewegten Seite her 'herauszuholen', so passiert es ihm in der Folge oft, dass die ruhige Seite zu kurz kam; als er abschließen wollte, fehlte der Marmor. Das Augenmaß hatte ihn im Stich gelassen. Die Statue erscheint nun hier in unschöner Weise zusammengepresst, ja reliefartig abgeplattet. Diese Verticale wirkt zuweilen so abstoßend, dass man gezweifelt hat (z. B. beim Moses), ob er die Seite, wo sie sich aufdrängt, als Hauptseite beabsichtigt habe. Am schroffsten macht sie sich geltend in der bewundernswerten Madonna Medici, und in dem unvollendeten Sclaven des Louvre.

Solche Irrungen sind am Ende kleine Flecken (*nei*) die man bei einem Meisterwerk gern verzeiht, besonders wenn sie durch Kühnheiten aufgewogen werden, die man bei der behutsamen Mittelmäßigkeit vergebens sucht. Schlimmer war der Zeitverlust. Welche Zeiträume kosteten ihn die Anfangstadien der Arbeit, den Aufenthalt in den Steinbrüchen mit eingeschlossen! Er übernahm diese rohe Arbeit ja auch aus Liebhaberei; aber ohne Modelle war sie doch eine Notwendigkeit. Cunningham bemerkt bei Gelegenheit Flaxmans, der nur halblebensgroße Modelle machte, über Michelangelos Verfahren: 'Es war wilde Zeitvergeudung. Hätte er seine Statuen in Thon geformt, in Gyps gegossen und von einer gewöhnlichen Hand zuhauen lassen, er würde dreie gemacht haben statt einer, und zugleich die Irrtümer in den Verhältnissen vermieden

haben, die man ihm vorwirft. Fehler des kleinen Modells werden in dem Marmor schwerer im Verhältnis von 8 zu 1; die Beseitigung eines Fehlers ist oft der Weg zweie herauszubringen (*discover*), und jede Veränderung ist wie das Ausbrechen eines Zahns aus dem fein abgemessenen Rade.' Schon im Jahre 1515, als er den dringenden Wunsch empfand, mit dem Juliusdenkmal in Kürze abzuschließen, verkündigt er wirklich seinen Entschluss Modelle anzufertigen. Aber wir hören weiter nichts davon.

Man wird hier einwenden, dass solche Mängel bei den Statuen der florentinischen Zeit kaum bemerklich seien. Der David, die Pietà sind vollkommen auch in der Technik. Aber dieß waren einzelne Figuren, auf die er seine ganze Zeit und Kraft sammeln konnte. Die Augen von Florenz, des päpstlichen Hofs waren auf sie gerichtet. Mit solcher Concentration konnte er leisten was jedem andern unmöglich gewesen wäre.

Ganz anders war seine Lage seit 1505. Die Zeit der weitschichtigen Projekte war gekommen. In dem nun sich eröffnenden Menschenalter treten Aufgaben an ihn heran die, wenn er sie nach seiner Idee vollführt hätte, das Wunder der neueren Sculptur geworden wären; ein Siegeszug des grösten plastischen Genius Italiens, eine Wiedererweckung der Mausoleen und Altäre des Altertums. Er fühlte sich Mann dazu: als souveräner Beherscher des Materials und der Werkzeuge, des körperlichen Mechanismus und der schöpferischer Erfindung. Aber dieß alles, dieß mächtige Rüstzeug reichte hier nicht mehr aus.

Nach der Zeit die er für jene florentinischen Statuen gebraucht hatte, in der Blüte seiner Jahre und mit aller Energie seines *furor*, würde er für ein Juliusdenkmal, bei eigenhändiger Ausführung, nicht 5 oder 7 oder 9 Jahre, sondern ein Menschenalter, ein Leben nötig gehabt haben. Auch kann man einen Complex von vierzig Statuen nicht beginnen ohne ein detailliert und endgültig durchgearbeitetes Modell des Ganzen, sonst würden Wiederholungen und Disharmonien unvermeidlich sein. Wer vermöchte sich in die absorbierende Arbeit einer Statue zu vertiefen, und dabei dreißig andere, eng mit ihr zum Ganzen verkettete, genau im Kopf festhalten. Und wo sollte ihm die Geduld herkommen, ein Dutzend Varianten gefesselter Krieger von A bis Z zu meißeln? Eine Statue wie der Moses ist ein Erlebnis, nach ihr ist ihr Urheber ein anderer geworden, und wenn er die folgende angreift, wird er sie nicht mehr so machen können, wie er sie sich vorher gedacht.

Wie konnte er also für jene Termine von wenig Jahren sich verpflichten, wenn er auf seiner bisherigen Methode beharren wollte? Offenbar hat er wirklich auf Heranziehung von fähigen Bildhauergehilfen gerechnet, ganz anderer als die so er bei der *opera di quadro* beschäftigte.

Zu den Schwierigkeiten die in der Sache lagen, kam noch ein persönlicher Umstand, eine Veränderung die in seinem künstlerischen Habitus vorgegangen war. Die große Geburt der sistinischen Kapelle hatte ihm Gewöhnungen raschester Verwirklichung seiner Ideen anerzogen. Von da ab hätten ihm seine Entwürfe nur noch gelingen können, wenn er sich mehr auf die letzte Hand beschränkt und alles andere den Schülern überlassen hätte — wie der Minister die *minuti* seiner Depeschen und Memoriale den Sekretären zur Redigierung übergiebt.

Der Marmor verlangt eine ununterbrochene Praxis. Der Meister würde Verrat an sich selbst begehen, wenn er die Zeit die er für das gebraucht was er allein kann, den roheren, mechanischen Proceduren opfern wollte.

Ein solchen Stab nun hätte er sich selbst erziehen müssen. Er hätte fähige Jünglinge zu sich nehmen müssen, sie zur Mitarbeit anleiten, zusehen lassen, ihnen die Modelle in die Hand geben, ihr Machwerk geduldig corrigieren. So allein kann der ungeheure Abstand zwischen Meister und Schüler einigermaßen ausgeglichen werden. Dieser liegt darin, dass der Meister aus seiner inneren Auschauung heraus formt, während der Gehilfe diese Anschauung von außen aufnimmt, durch Vermittelung des Modells, und eines verständlichen Modells, das ihm gleichwol ohne innige Vertrautheit mit dem Meister rätselhaft bleiben muss. Diese Zucht aber war nicht seine Sache. Die sich anderwärts gebildet, wenn er sie aufgriff, konnten nur solche Arbeit liefern, wie wir sie sehen in der Sacristei und in S. Pietro in Vincoli, Arbeit in der man ihn kaum noch erkannte. ‘Kein Mensch, sagte Sebastian, wird sie für Euer Werk halten’.

1505 war also ein kritischer Moment. Der Augenblick war gekommen, wo er, wie einst Donatello in Padua, ‘der immer achtzehn, zwanzig *giovani* um sich hatte’, eine Schule hätte bilden müssen, die seinen Arm vervielfältigte: ein Semanario, wie Sansovino in Venedig. Aber hier hat er den Anschluss versäumt.

Denn dass der Miserfolg von Mangel an gutem Willen oder von Abnahme der Kräfte komme, haben auch seine Feinde kaum behauptet. Die Zeitgenossen haben sich die Köpfe zerbrochen über diese

beharrliche Verweigerung der selbstverständlichsten, von ihm selbst für notwendig erkannten Organisation eines Hilfskorps. Die hohen Auftraggeber und die Freunde haben es an Vorstellungen nicht fehlen lassen. Vasari schreibt (S. 201): dass er keine Hilfe wollte, war die Ursache, dass weder er noch andere arbeiteten. Die Gegner spähten nach selbstsüchtigen Beweggründen; er wolle Niemanden in seine Karten sehen lassen. Die Ursache, dass er keine Marmorwerke lieferte (*fornito*), sagt Bandinelli, ist dass er nie Jemandes Hilfe gewollt hat, 'um keine Meister zu machen' (*per non far de' maestri*). Symonds meint, ihm habe die *business faculty* gefehlt. Eher war es die gesellige Schwierigkeit seiner nervösen Natur (S. 275).

Er war eben zu fest gewurzelt in seinen Gewöhnungen, zu tief waren sie in seinem psychischen Wesen gegründet. Das war sein Verhängnis. Die großen Projekte sind gescheitert; neben diesen aber blieb ihm für Einzelstatuen wenig Muße.

Die Folgen der Hinschleppung und der Unterbrechungen des Werks traten uns in der Geschichte des Juliusdenkmals auf Schritt und Tritt entgegen. Zunächst die Erkaltung der Inspiration. Es tritt ein Zeitpunkt ein wo es ihm psychisch unmöglich wird noch weiter Hand anzulegen. Aber diese Ungeduld, dieser Ekel kommt leider zur verhängnisvollen Stunde. Es ist die Arbeit letzter Hand die er Fremden überantwortet. So bei dem Christus der Minerva. Er ist nicht dazu zu bringen, in Güte und Ernst, trotz des Appells an Ehre und Ruhm bei Mit- und Nachwelt, den Statuen für S. Pietro in Vincoli noch einmal seine ganze Kraft zuzuwenden.

Derselbe Zustand gab uns den Schlüssel zu einem andern durchgehenden Zug in dieser Geschichte: der steten Änderung der Pläne nicht nur, sondern auch der Maße der Statuen. Die Folge war dass die für den ersten Plan geförderten Stücke für den folgenden nicht passten — Penelopearbeit!

Aber auch ohne solche planmäßige Veränderungen: nur eine äußerlich durchaus fixierte Idee gewinnt unveränderlichen Bestand. Und diese erste Idee muss ihrem Urheber selbst *autore* und *maestro* werden für den Process der Ausführung. Wenn sie nur in Geist und Gedächtnis existiert, oder als mehr oder weniger vorläufige Skizze, so wird sie Veränderungen unterliegen: die wiederaufgenommene Arbeit wird zu der früheren nicht stimmen, und dem Meister das Werk verleiden.

Verhältnis zur Antike.

Michelangelos Schaffen war ein Kampf, und dieser Kampf war im wesentlichen siegreich, hat aber doch Spuren seiner Schwere zurückgelassen. Eine stürmische Fahrt; er hat den Hafen erreicht, aber nicht ohne Havarien. Seine letzten großen Werke waren schmerzliche Geburten, die etwas von hephästischer Lähmung mitbekommen haben. Aber dieß ist ihr eigenartiges Siegel, der besondere Reiz dieser Gebilde.

Man würde jedoch irren, wollte man sie als Musterbilder eines einseitigen, absoluten Marmorstils betrachten. Man braucht sie nur mit dessen wahren Paradigmen zu vergleichen, wie sie uns in den Schulen der jonischen und der Inselgriechen früherer Zeit vorliegen.

Im technischen Verfahren ist eine Verwandtschaft unverkennbar. In der kühnen Behandlung des Materials aus freier Hand, ohne abschließende Feststellung der Conception in großen Modellen und ohne das solche voraussetzende Messverfahren: in der Beschränkung des rein Mechanischen also: in der Förderung der Gestalt aus dem Block von einer Seite. Aber die Resultate waren verschieden.

Man kennt jetzt diese jonische Technik, aus unfertigen Statuen, die den Process Schritt für Schritt zu verfolgen gestatten. Solche Statuen sind in den Steinbrüchen von Naxos, in Rheneia zum Vorschein gekommen[1].

Man hat den Block mit der Säge zurechtgeschnitten, also dass die Figur in ihn wie in ein Etui, einen Sarg hineinpasst; man hat die Umrisse der Frontansicht an der Vorderseite aufgetragen, und dann die Figur nach und nach aus dem Grund, wie ein Relief herausgearbeitet. Es giebt Beispiele wo fast alle Stadien von der rohesten Skizzierung bis fast zur zartesten Modellierung der Oberfläche, samt den verschiedenen Klassen der Instrumente, die hierbei gedient haben, zu erkennen sind.

Was nun hier als besonders charakteristisch ins Auge fällt, ist die fast naive Weise, in der die lebendige Gestalt der Bequemlichkeit der Marmorpraxis, man kann sagen des Blocks angepasst ist. Horizontale

---

[1] E. A. GARDNER, The Processes of Greek Sculpture, as shown by some unfinished statues in Athens. The Journal of Hellenistic Studies. Vol. XI. London 1890. Der Verfasser verdankt die Bekanntschaft mit diesem Artikel sowie einige andere Winke seinem Collegen Prof. G. LOESCHCKE. Vgl. A. SCHMARSOW, Plastik, Malerei und Reliefkunst 1899.

Durchschnitte des Körpers ergeben überall ein regelmäßiges Parallelogramm. Ein Merkmal dieser Statuen ist an allen Seiten äußerste Flachheit. Sie sind auch nur auf die Ansicht von vorn angelegt; die Seiten sind nicht auf irgendwelche Wirkung berechnet. Die Rückseite ist mehr oder weniger vernachlässigt, gar oft verliert sich die Figur in einer platten leeren Fläche mit notdürftiger Andeutung der Hauptabschnitte. Bei handlungslosen oder die Handlung blos andeutenden Posen fällt das nicht störend auf; deshalb hat man lange gezögert, den Kreiß solcher einfachen Aufgaben zu verlassen. Bei lebhaft bewegten, mit excentrischen Motiven der Gliedmaßen, wo die Figuration zu jenem stereometrischen Schema nicht stimmt, ist man genötigt sie diesem anzupassen. Zuweilen wird dieß sehr glücklich, ja geistreich bewerkstelligt. Oft aber nehmen sich die Figuren aus, als seien sie gezwungen sich in engen Stollen zu bewegen; sie sehen aus wie durch eine Presse gegangen.

Ein klassisches Beispiel dieses Einflusses der Technik liegt uns jetzt vor in den Giebelsculpturen von Olympia. Der Fall ist besonders frappant, da hier überlegene Erfindung und Composition etwas rückständigen Provincialmeistern überlassen werden muste. Manche Figuren sind durchaus reliefartig gearbeitet, die Hinterseite vollkommen roh gelassen. Man hat als Vorzug dieses Verfahrens bezeichnet die wirkungsvolle, erschöpfende Gestaltung der Vorder- und Hauptseite. Aber diese jonischen Bildhauer gehen keineswegs aus auf eine malerisch prägnante Silhouette etwa. Die Statuen tragen den Block mit sich herum, dem die Formen zuweilen nur flächenhaft angepasst sind.

Die Materie ist hier also nicht blos Dienerin, sondern gleichberechtigte Partei, mit der das von Innen heraus freigestaltende Bilden einen Compromiss schließen muss. Dabei kann es an erheblichen Einbußen nicht fehlen.

Kann man im Ernst auf diese Seltsamkeiten einer mit dem widerspenstigen Stein ringenden Kunst eine Doctrin von angeblichem Marmorstil gründen? Das hieße, wie ein geistvoller Archäologe sich ausdrückte, aus der Not eine Tugend machen. Die Alten selbst haben diese Starre wol empfunden[1].

---

[1] Nam recti quidem corporis vel minima gratia est: nempe enim adversa sit facies, et demissa brachia, et iuncti pedes, et a summis ad ima *rigens opus*. QUINTIL. Inst. orator. II, 13.

Die Tendenz der griechischen Kunst ging nach der gerade entgegengesetzten Richtung, das lehrt der Verlauf ihrer Geschichte. Die Griechen erst haben die Bildhauerei von der flächenhaften Befangenheit, die der orientalischen stets anhaftete, befreit. Aber diese Tendenz konnte in der Marmorsculptur, die ihr Ziel immer ‘auf Umwegen’ erreichen muss, nur schwer und langsam durchdringen. Es ist die peloponnesische Praxis des Erzgusses, die sie zum dreidimensionalen Stil erzog. Die Epoche des Lysipp ist es die hier freie Bahn geschaffen hat. Die Technik des Erzes zwang die Künstler auch das Modell ihres Werks mit unerbittlicher Vollendung festzustellen: diese *proplastice* in Thon aber gewährte die unschätzbare Unmittelbarkeit in freiester Fixierung ihrer Intuition, in Übertragung des Lebens auf den Stein. Dadurch wurde die Thonbildnerei die *mater statuariae*, wie sie freilich erst eine spätere Zeit genannt hat.

Wie fern den Griechen das Ideal einer solchen ‘steinernen Art’ lag, erhellt aus bekannten Gepflogenheiten, die unzweifelhaft die Absicht verraten um jeden Preis über die Schranken des Materials hinauszukommen. Werke der Bronzekunst, die ihnen für höheren Ranges galt, neben der der Marmor oft fast wie ein Surrogat erschien, wurden unbesorgt, ohne jede stilistische Anpassung, in den Stein übertragen; ja mit Nachahmung der Besonderheiten die der Metallguss begünstigt.

Die Statuarier bedachten sich nicht, wo die Standfestigkeit der Figur unzulänglich schien, statt diese etwa compakter umzustilisieren, ihr lieber ein bedeutungsloses Beiwerk, einen hässlichen und müßigen Baumtronk anzuheften, ja dieß wurde ein typischer Zug. Sie benutzten auch Stücke der Gewandung zu diesem Zweck. Sie ließen Stützen (*tenons*) oft von auffallender Dicke stehen, um einem ins Leere ragenden Theile Halt zu geben. Sie kannten auch nicht jenen Hauptparagraphen im Ehrencodex des modernen Bildhauers: ‘Anstückungen zu vermeiden um jeden Preis’[1]. Die Griechen waren weder Doctrinäre noch Pedanten. Wie ihr Leben so glücklich war von den Fratzen des ritterlichen Ehrbegriffs nichts zu wissen, so pflegte ihnen auch in der Kunst jedes Mittel recht zu sein, wenn es auch banausisch aussah. *La souveraine habileté consiste à connaître bien le prix des choses*, sagte La

[1] Der originelle Nollekens, der dieß Vorurteil nicht theilte, nannte das Anstücken euphemistisch *manœuvring the marble*. SMITH, Nollekens a. a. O.

Rochefoucault. Sie gestanden dem Mittel (hier dem Marmor) kein Recht zu, Opfer an Zeit und Mühe zu beanspruchen, die hierfür zu kostbar waren und für wesentlichere Dinge bestimt. Sie lernten aber auch, von solchen Krücken absehend, dem Marmor die unwarscheinlichsten Kühnheiten abzugewinnen: denn 'er gehorcht, wenn man ihm nur zu befehlen weiß', sagt Falconnet wol aus ihrem Sinn heraus. Excentrische Bewegungen, sogar die wunderbare, den angeblichen statischen Gesetzen der Marmorsculptur hohnsprechende des Schwebens. Die marmorne Nike des Paeonios von Mende kann in sieghafter Aufrichtung schwindlig überhängender Massen in Metall kaum überboten werden; und wenn sie nicht am Platz, nebst Inschrift gefunden wäre, man würde glauben, dass sie Copie einer Bronze sei.

Wieviel würde die griechische Marmorsculptur von ihrem traditionellen Nimbus verlieren, wenn man die Nachbildungen der Bronzewerke striche, oder, wenn sie nicht das Vorbild der Erzkunst gehabt hätte[1]. War dieß eine tadelnswerte Lockerung der Stilgrenzen? Aber, alle Achtung vor dieser modernen Entdeckung, sie kann die Thatsache nicht verdunkeln, dass die Künste jederzeit durch Wechselwirkung groß geworden sind, — was auch wol nur unter dem Eindruck vorübergehender Entartungserscheinungen verkannt werden konnte. Hat nicht die Poesie der Kunst vorangeleuchtet? Aber auch die Malerei hat keineswegs auf die Sculptur nur ablenkend und störend eingewirkt.

Der Maler Wilkie fand in der Antike eine Feinheit in der Behandlung des Marmors und ein Verständnis von Licht und Schatten, das er sich nicht ohne malerische Vorübung erklären konnte. Und Flaxman behauptete, beim Anblick der *Elgin marbles*, auch Phidias, der die Malerei getrieben hatte und ein Zeitgenosse des Polygnot war, müsse diesem Umstande die Großheit der Composition, die Grazie der Gruppierung, die Zartheit des Fleisches, den Fluss der Gewandung verdankt haben. Der bekannte Eindruck des Erstaunens, den die Parthenontrümmer einst hervorriefen, galt dieser vollkommenen Freiheit von Schranken, die man bisher für unzertrennlich hielt von antiker Marmorsculptur. Wer spürt nicht in den drei Parzen die Hand des Thonmodellierers! und

[1] 'Die Marmorkunst einzig und allein auf das beschränkt was sie mit vollkommen ungefährdeter Sicherheit und Bequemlichkeit .... zu leisten vermag, würde endlich von ihrer geschmeidigen Nachbarkunst ganz und gar verdrängt worden sein.' ANSELM FEUERBACH Der Vaticanische Apollo 151.

in ihrem vielbesprochenen Faltengewirre die Absicht des Bildhauers, die Farbe der Gewandstoffe mit dem Nackten zu kontrastieren? Den Riesenschritt von Ägina und Olympia zum Parthenon würde diese schwerbewegliche Kunst nicht aus eigenen Kräften gethan haben; der hürnene Siegfried ist Gunthern zu Hilfe gekommen. So vermochte sie auch die Fesseln der decorativen Anpassungen abzustreifen: man könnte darauf verfallen, dass diese Figuren für eine natürlichere Zusammenstellung erfunden seien und dann so gut es ging der starren Fläche eingefügt. Wie ja auch die Meister sich nicht versagen konnten sie wie Freibilder auszuführen, obwol die Rückseite in alle Ewigkeit verborgen bleiben muste.

Ähnliche günstige Gegenwirkungen begegnen uns auch bei Michelangelo.

Es wurde versucht an einigen Beispielen und an einer Grundmaxime seiner Bildwerke zu zeigen, wie er von Anfang an, mit Mühe und Consequenz auf die Grundsätze und die Praxis der wahren Rundplastik losgesteuert ist. Das Correctiv, welches die Griechen für die Befangenheiten der Steinpraxis besaßen — die Erzbildnerei — fiel bei dem Florentiner fort, diese spielte auch in Florenz nicht die herschende Rolle, der Marmor galt für das edelste Material der Großsculptur. Aber er fand andere Corrective — in seinem hellen theoretischen Bewustsein von dem unbedingten Vorrang der Frei- und Rundplastik, in der Überzeugung, dass alles Reliefartige sie zu Malerei oder Halbsculptur degradieren würde. Und, was ein Widerspruch scheint, in seiner eigenen Übung der Malerei, insofern sie ihm die Möglichkeit eröffnete, seinen Ideen ohne Verlust Dasein zu verleihen und ihm unmöglich machte, in platte Gebilde zu verfallen. Endlich *last not least*, in den Vorbildern jener römischen Antiken im vollkommen befreiten Stil der Plastik[1]: fast den einzigen Werken der Kunst, denen er reine, ja enthusiastische Bewunderung gezollt hat. —

Die Plastik ist eine stolze Kunst, oder sollte es sein. Ihr Palladium ist Warheit und Verachtung des Scheins. In ihr (wie in der Musik) ist ein gut Stück wissenschaftlicher Tiefe und Strenge. Obwol ihr eine viel weitere Öffentlichkeit beschieden ist als der Malerei, so ist sie doch auch wieder nicht für die Masse. Sie verschmäht den Naturalismus der

[1] Qui è un Pasquino, che abbraccia un Antheo morto da una ferita: è un opra molto lodata da Michel' Angelo. ALDROANDI, Le Statue 199.

Farbe, wenn auch nicht die Polychromie. Ihr Ziel ist, nach den Worten eines Meisters, den Gegenständen das plastische Leben zu verleihen, das die Zeiten überdauert: aber ihr Mittel ist die Form. Der 'allmächtige Pulsschlag' der Handlung (Platen) ist ihr nicht so wichtig: Ihr höchster Ruhm war einst jene Vollkommenheit der Form, die über Zufall und Zeitlichkeit steht.

Ihr Stolz verlangt Freiheit — die ihr aber mehr als jeder anderen Kunst bestritten wird. In Abhängigkeit hielt sie von Alters her die Baukunst. Ihre eigenen Leistungen erst müssen ihr, in hochgebildeten Gesellschaften, langsam das Ansehen erringen, kraft dessen ihre höheren Ansprüche als Kunst gehört werden können.

Es giebt kaum ein ähnliches Beispiel, dass eine Kunst der von ihr völlig verschiedenen, und gewis nicht höherwertigen, in diesem Umfang Vasallendienste leisten muste. Wie entmutigend war schon die Aussicht, dass ihre Schöpfungen meist nur halb sichtbar sein sollten! Die Architektur hat diese Kunst zuweilen getödtet: die ägyptische Sculptur ist nach bedeutenden Anfängen — der Frucht einer langen uns verborgenen Geschichte — unheilbarer Erstarrung verfallen. Und so ist auch der sehr lebendigen Bildnerei unseres gothischen Mittelalters die Gelegenheit zu monumentalen Schöpfungen fast ganz versagt geblieben.

Michelangelo war ein stolzer Priester dieser stolzen Göttin. Er hat ihr jegliches Opfer gebracht. Niemand hat ihre Abhängigkeit unmutiger empfunden. Deshalb wollte er immer den tektonischen Hilfsbau, die Quadratur seiner Mausoleen selbst bestimmen. In einem Fall hat er auch sein Ziel in wünschenswerter Weise erreicht, in der Sacristei von S. Lorenzo. Hier ist aber auch das übliche Verhältnis umgekehrt: das Bauwerk ist nur der heilige Haag, den die Bildwerke sich selbst für ihre irdische Epiphanie aufrichten; wie der Baldachin unter dem der König einherschreitet. Aber selten ist seinesgleichen eine solche Freiheit, ein solches Glück beschieden gewesen.

Bildwerke die im organisierten Raum nicht blos wie in Museen in richtiger Fernsicht und Beleuchtung aufgestellt werden sollen, die als wesentliches Element des Baus zu figurieren bestimt sind, müssen freilich zu Wand und Raum in ein angemessenes Verhältnis gebracht werden. Wie sie nicht so groß sein dürfen, dass sie auf ihre tektonische Umgebung drücken (sie würden mehr entstellen als zieren), noch so klein, dass sie wie Porzellanfiguren des Salons als Amöblement erscheinen, so müssen sie auch der Tiefe nach zu der Wand in einen gewissen

räumlichen Parallelismus treten. Sie erscheinen da wie eine Draperie, wie eine ideale Erweiterung der Wand — oder einer Ara, oder des Säulenschafts, wie am Dianentempel zu Ephesus — wie der Lichthof der die Flamme umgiebt. Eine solche unsichtbare Raumschicht, mit sichtbaren Gebilden angefüllt, wäre also gleichsam ein organischer Bestandteil des tektonischen Ganzen.

Diese Harmonie, dieser Raumwert wenn man will, ist aber kein sculpturales Wertelement, sondern ein decoratives, keine bildnerische, sondern eine Akkommodierungs-Funktion. Und wenn für die als Flächenschmuck bestimten Statuen und Gruppen diese Gebundenheit zu empfehlen ist, so werden freie centrale Bildwerke, Rundgruppen ganz anderen Raumgebilden entsprechen müssen.

Die Meinung vom decorativen Charakter der Bildwerke Michelangelos tritt noch immer gelegentlich auf; neuerdings aber mit der Wendung, dass das nicht mehr als Mangel, sondern als Vorzug gilt. Die Zeiten und ihr Geschmack haben sich geändert. Der Anschluss der plastischen Schöpfungen an Gebäude, ihre Anpassung an die ihnen von dem Architekten angewiesenen Felder gilt als der gesunde Zustand dieser Kunst, so versichern uns Archäologen; jene Schranken sind ihr Heil, wie uns die Giebel, Metopen und Friese hellenischer Tempel mit überwältigender Überzeugungskraft lehren. Die neueste Entdeckung ist die ‘flächenhafte Sculptur’, was die wahre Sculptur sei. Flächenhafte Sculptur, das klingt fast wie hölzernes Eisen. In einer Schrift über Shakespeare lese ich: ‘Er schaut die Dinge niemals in der Fläche, sondern stets plastisch’. Aber in der Kunst, deren *differentia specifica* und Stolz allezeit die vollräumliche, kubische Warheit gewesen, gilt das Flächenhafte jetzt als Lob.

Woher diese Collectiv-Hypnotisierung von Gelehrten, Bildhauern, Archäologen und Philosophastern durch die Idee der Flachheit? in einer Zeit, wo doch sonst die rühmlichste Funktion des Geistes ‘Vertiefung’ aller möglichen Dinge zu sein scheint. Ist es eine unsrer archaistischen Anwandlungen? Aber es verlohnt wol nicht die Mühe, die Gründe von Modeanwandlungen zu ermitteln.

Diese primitive Frontstellung bringt in die Statue leicht den fatalsten Zug für ein Kunstwerk: den Schein des Dastehns für den Zuschauer, das Bühnen- und Parademäßige. Man erinnere sich der Stimmung, in der der Laie die frontmachenden Alleen unserer Gypsmuseen durchmisst! Kommt dazwischen ein echtes rundes Werk, eine Figur die

mit sich selbst beschäftigt ist, ein Apoxyomenos z. B., so atmet man auf, hemmt seine Eile und versammelt sich um ein solch lebendiges Bildwerk.

Bei Gruppen fällt diese Unwarheit noch befremdender auf. Lebende Wesen in Beziehung zu einander kann man sich doch nur nach einem kreißartigen Schema vorstellen. Daher der Name Gruppe, den die Italiener die ihn erfanden, auch für einen Wirbelwind brauchen. Welcher Zwang für Künstler und Betrachter, eine bewegte Handlung, ein Gefecht, eine Katastrophe mit ihren Kreißen anteilnehmender Zeugen, aus dieser natürlichen Ordnung in eine langgestreckte Fläche auseinanderzuzerren! Die Fläche verbreitet über die Gruppe Erstarrung; sie drückt die Gestalt zum figurierten Pilaster herab[1], zu einer Funktion der Wand.

Die Malerei, deren beneidenswerter Vorzug vor ihrer Schwesterkunst Unabhängigkeit war, giebt hier Licht, d. h. sie zeigt die Zwangslage der Sculptur in greller Beleuchtung. Sie war der Freihafen, wo die Composition ihren innersten Gesetzen nachleben konnte. Die großen Meister, von Giotto bis Raphael, ordnen die Handlung am liebsten in freien Curven — einer Ellipse etwa die nach vorn sich öffnet. Die vollkommenste Composition die die Malerei kennt, die Schule von Athen, war hierin wie eine Offenbarung. Aber die Form des Halbkreißes ist sogar in dem handlungslosen, streng schematischen Altarbild, der Santa Conversazione zu erkennen. Sie ist ein Reflex des räumlichen Schemas, in der die Welt vor uns steht: als Viertel einer Hohlkugel, ein halber Horizont, darüber das Firmament. Sie passt auch zu der natürlichen Bewegung des Auges, dessen Sehaxe, wenn es in der Akkommodation an eine bestimte Ferne beharrt, einen Halbkreiß beschreibt.

Regeln decorativer Sculptur, wie sie auch formuliert werden mögen, können sicher nie gebieten, schlechte oder halbe Sculptur zu machen. Denn diese würde thatsächlich keine Zierde sein, also ein Widerspruch in sich selbst. Die Säulenstatuen von zehn Kopflängen an französischen Kirchenportalen des XII. Jarhunderts, wo man dem Steinpfeiler poetische Details menschlicher Formen und Kleider angemeißelt und einen freien Kopf hinzugefügt hat, mögen in diese Thürgewände und vor ihre Säulen trefflich passen, aber für jeden Unbefangenen legen sie über die sonst

---

[1] Ein Beispiel ist das Denkmal Pius VII von Thorwaldsen, wo sogar die Nische beseitigt ist. DOM LUIGI TOSTI fand den alten Papst versteinert. Aveva visto Pio VII, pietrificato dall' iconoclasta Thorwaldsen, e ne provai sdegno. L. TOSTI, Scritti vari 62.

bewundernswürdigen Bauwerke einen Moderstaub des Halbbarbarischen. Zwar wo den Platz seines Werks das Gutdünken und Interesse des Architekten bestimt, wird der rechte Bildner nicht unglücklich sein, gedenkend dass 'in der Beschränkung sich der Meister zeigt'. Aber daraus, dass einst in Hellas unter so strenger Botmäßigkeit unerreichte Meisterwerke entstanden sind, aus dieser Thatsache ein Gesetz zu Ungunsten der freien Sculptur ableiten, das wäre eine Logik, die die Griechen schwerlich begriffen hätten. Sie würden auch wol kaum darauf verfallen sein, bei Aufgaben, wo kein tektonischer Anschluss vorhanden war, eine Architektur *ad hoc* zu ersinnen, die als sinn- und zweckloses Anhängsel das Denkmal nur störend belasten könnte. Noch weniger würden sie, wo die Schmückung eines freien Platzes aufgetragen war, ihre Figuren und Gruppen angeordnet haben, als seien sie einer unsichtbaren Palastfront angeheftet oder als bewegten sie sich gegeneinander in Laufgräben, — statt sich nach dem freien Raum vor ihnen herschergewaltig zu entfalten, wie der Ocean in der Fontana di Trevi.

Technisches in den Dichtungen.

Michelangelo hat einst über ein Thema der Bildnerei schreiben wollen; ein andresmal hat ihn die gesellschaftliche Kunst einer verehrten Dame zu Auslassungen über wichtige Dinge gebracht — aber wie zurückhaltend er sonst war, beweist die Dürftigkeit oder Schiefe dessen was uns seine Biographen über Sinn und Absicht seiner Werke mitteilen. Kaum vermochte man dann und wann einen gelegentlichen Aphorismus von ihm zu erhaschen.

Aber auch der unerbittlichste Schweiger findet von selbst die Stimmung der Selbstbekenntnisse, wenn er Verse macht, sie pflegen ja auch nur in Versen geschmackvoll zu sein und ohne den Verdacht der Eitelkeit. Kann doch selbst Liebesjammer, sogar aus dem Munde des Alters, in guten Versen erträglich werden. Freilich didaktische Weisheit, wie sie die sonoren Strophen des Spaniers Pablo de Cespedes enthielten, um einen Dufresnoy, Watelet nicht zu nennen, darf man von Michelangelo nicht erwarten.

Die betreffenden Stellen seiner Gedichte gravitieren nach zwei Polen: hochverstiegener Idealismus: Praxis der Werkstatt. Dort erhebt er sich zu Höhen wo selbst die Kunst fast dem Gesichtskreiß entschwindet; freilich kann auch wer von der Kunst nichts wüste, seinen

tiefsinnigen Träumereien folgen, wie ja diese platonischen Ideen eine Ressource der Discorsi und Rime zahlloser humanistischer Rhetoren und Poeten gewesen sind. In anderen Gedichten dagegen überlässt er sich den Suggestionen des Allernächsten, Alltäglichen; bis zu den Proceduren des Kalkbrennens und der Goldschmelze. Jene philosophischen Phantasien des athenischen Weisen waren ihm eine Art Gussform für gestaltlose Gefühle und Ahnungen; diese technischen Dinge passten ihm als poetische Figuren, denn er verfügte über keinen allzureichen dichterischen Bilderschatz. Sie sind der originellste Zug seines Canzoniere; aber das Bild interessiert uns mehr als die Sache, die es beleuchten soll. Es sind meist erotische Zustände, oder besser: grüblerische Reflexionen über solche. Jene Bilder bringen eine willkommene Abwechslung in die durch Monotonie und Überspanntheit der Stimmung etwas ermüdenden Sonette und Madrigale. In den *Capitoli* (auf den Tod seines Vaters, das Lob des Landlebens), und in den tief religiösen Gedichten des späteren Alters trifft er mehr die Sprache des Herzens.

Einige der schönsten dieser Sonette waren an Vittoria Colonna gerichtet, die ja an seiner Kunst soviel Interesse gezeigt hatte.

Das Motiv des 14. Sonetts (1550) ist das vielbesprochene Verhältnis von Marmorwerk und Thonmodell. Der Poet ist als schlichtes (*semplice*), ja wertloses (*di poca stima*) Modell von geringem Stoff (*umil materia*), als Modell seiner selbst in die Welt getreten: durch die Huld der hohen Frau soll er zu höherem, vollkommenem Dasein wiedergeboren werden. Sie mag also nur zusetzen und wegnehmen, dann werden sich die Verheißungen des Hammers im lebenden Stein erfüllen.

Der Glanz der schönen Sprache kann nicht verbergen, dass dieß Bild doch nicht ganz treffend ist. Das *tertium comparationis* müste in der Gleichheit des Verhältnisses, oder Gradunterschieds der ethischen und ästhetischen Werte liegen. Aber dieser Gradunterschied, in dem ethischen Vorgang der gröste denkbare (wie der paradoxe Ausdruck der Wiedergeburt besagt), fehlt strenggenommen sogar in dem technischen Analogon. Denn hier betrifft der Gegensatz nur ein Accidens, den Wert der Materie. Das wahre Wertmaß aber, die Form, ist im Modell sogar unmittelbarer vorhanden als im Marmor, als dessen lebenverleihende Richtschnur ja das Modell dient, wie er selbst sagt:

> Poi di quello (*der dem Künstler vorschwebenden Figur*)
> Con breve e vil modello
> Dà vita a' sassi.

Zutreffender ist das Gleichnis des zwölften Madrigals. Hier ist der Ausgangspunkt das potentielle Dasein der Idee im Marmorblock, deren bildnerische Verwirklichung als Analogie sittlicher Läuterung gedacht wird. Die in der *pietra alpestre e dura* gebannte Gestalt ist vergleichbar der verborgenen Güte: *alcun' opre buone*, die die Liebe belebt. Aus dem harten Stein wird durch Wegmeißeln die lebendige Figur, die da wächst mit des Steines Schwinden. Aber dieß bessere Ich aus der rauhen Rinde (*cruda e dura scorza*) zu lösen, dazu fehlt ihm so der gute Wille wie die Kraft; die Geliebte muss es vollbringen.

Ausführlicher, deutlicher wird derselbe Gedanke im 61. Sonett (1547) variiert, durch Hinzunahme des Bilds des Schlägels, der den Meißel in den Marmor eintreibt. Meinen rauhen Hammer, wenn er den Stein formt zur Menschengestalt (*uman aspetto*), bewegt die Künstlerhand (*ministro*); und dieser Hammer wurde einst wieder mittels eines Hammers fabriciert. Aber es giebt auch einen Urhammer, den Hammer einer göttlichen Schmiede (wie Plato im Kratylos lehrt); und dieser hat sich selbst geschmiedet, durch eigene Bewegung, sich und alle anderen Hammer (d. h. er ist deren essentielle und hervorbringende Ursache). Dieser göttliche Hammer Platos verwandelt sich nun dem Dichter in den Geist der Verewigten; denn da ein Hammer um so wuchtiger trifft, je höher er geschwungen wird: so muste sie zum Himmel entrückt werden, um ihn von da umzuschaffen: der irdische Hammer in seiner Hand würde ohne diesen himmlischen versagen. Einfacher und schöner hat diesen Gedanken paraphrasiert Konrad Ferdinand Meyer:

> Den ersten Menschen formtest du aus Thon,
> Ich werde schon von härterm Stoffe sein,
> Da, Meister, brauchst du deinen Hammer schon,
> Bildhauer Gott, schlag zu! Ich bin der Stein.

Profaner, übertragen auf Liebesglück, ist dasselbe Bild verwandt im 16. Sonett (das übrigens in seinen beiden Varianten nicht ganz ausgegohren ist). Es ist wol eine weniger hohe Dame, in der er neben der offenbaren Hoffart (*orgoglio*) auch verborgene Milde (*atto umile*) vermutet; wie der Bildhauer aus dem Marmor *imagin ricca e vil* formen kann. Aber seine Kunst war bisher nicht im Stande, diese Güte, *l' abito di pietà dolce e gentile* herauszufördern, obwol hiervon sein Gesunden abhängt. Er bringt nur hervor was ihm selbst ähnelt, wie man in seinem melancholischen Gesicht lesen kann: zweifelndes Hoffen, bitteres und sicheres Weh. Melancholie zieht Unglück in der Liebe an.

Im 10. Madrigal erhält die Supplik einen leicht launigen Accent. Er knüpft an die auch von Leonardo ausgesprochene Beobachtung, dass die Künstler unwillkürlich die eigenen Züge in ihre Köpfe hineinbringen. Es ist daher im Interesse seiner Dame, ihn bei guter Laune zu erhalten, damit er sie mit frohem Herzen und trockenen Wangen aufnehmen kann. Behandelt sie ihn hart und grausam, so wird sie nach dem Muster (*esempio*) seiner selbst als düsteres und welkes Jammerbild (*squallido e smorto*) herauskommen.

Zwar er selbst, der Bildner, so beginnt er stolz (Son. 15), kann sonst aus jedwedem Block jedes Bild das ihm beliebt hervorholen, aber hier versagt seine Kunst.

Gutes und Arges steckt in diesem Marmor des Weiberherzens, härter als der von Carrara, Mitleid (*pietate*) und Tod. Leider kann sein niederes Talent nur den Tod hervorholen. Er selbst trägt also die Schuld, fügt er resigniert hinzu, nicht Schönheit, Härte, Schicksal, Verachtung, Bestimmung und Looß.

Eigentümlich war der Gedanke des gealterten Künstlers: Wie die Natur ihre vollkommensten Gebilde erst am Ende (des Evolutionsprocesses) hervorbringt, so fördert der Weise (*saggio*) erst nach langen Jahren und Versuchen, an der Schwelle des Vergehens, im Stein den *buon concetto d' un' imagine viva* an den Tag. Man denkt hier an die unendliche Zeit die er zu seiner Mosesstatue etwa gebraucht hat. Diese Schwere und Späte der Geburt erschien ihm nun wie ein Gesetz der hohen Kunst.

Ihn beunruhigt auch (Son. 17) die Disharmonie zwischen der Dauer des Steins der selbst der allmächtigen Zeit trotzt, und der Kurzlebigkeit des beseelten Urbilds, — dieß dass die Ursache der Wirkung weicht, die Kunst stärker ist als die Natur, das Werk dauernder als sein Schöpfer (*fattore*):

Un sasso resta e coste' morte affretta.

Nach tausend Jahren wird man noch über ihre Schönheit in seinem Abbilde erstaunen, aber auch über sein Misgeschick — nicht seine Thorheit — sie ohne Lohn geliebt zu haben.

Ein Anflug von Humor schwebt über den grotesken Übertreibungen des 19. Sonetts. Wie ein Relief (*intaglio*) den Wert des Steins erhöht, wie Schrift oder Zeichnung ein wertloses Stück Papier zu einem kostbaren Besitz machen kann, so wird der Dichter, ihr Bild im Herzen,

sich selbst theurer, also dass er mit diesem Gepräge (*stampa*) wie mit einem Talisman ausgerüstet, ja zum Thaumaturgen geworden, Blinde sehend, mit dem Speichel Gift unschädlich macht, Wasser und Feuer durchschreitet.

Neben solchen immerhin weithergeholten und frostigen Gedankenspielen spricht das nicht seiner eigenen Kunst entlehnte Motiv des 14. Madrigals an durch rührende Schönheit der Idee (die Unvergänglichkeit wahrer Liebe) und graphische Klarheit des Bildes. Wie die Gussform des Goldschmieds sich sehnt, das feurig-flüssige Gold aufzunehmen, wie sie dann das vollkommene Gebilde umklammert und nicht loslässt, bevor sie nicht selbst zerschlagen wird: so wird ihr Bild ihm nur mit dem Leben entweichen:

C' a trarla fuor, convien mi rompa e strazi.

* * *

Es kann auffallen dass in diesen Rime Anspielungen auf bestimte Statuen oder Gemälde des Meisters fast ganz fehlen; zumal wenn diese wirklich Stimmungsbilder gewesen wären, wie behauptet wird. Denn die lyrische Dichtung ist doch ein natürlicherer Ausdruck für Stimmungen als die Formen bildender Kunst.

Eine Ausnahme ist das aus dem ersten Entwurf des Juliusdenkmals bekannte Motiv von Himmel und Erde. In den *Epitaffi* (40) lässt er den 17jährig verstorbenen (1544) Cecchino Bracci sagen:

Roma me piange e 'l ciel si gloria e ride —

wo also diesem hübschen Jungen dieselbe Ehre erwiesen wird wie dem großen Julius. In dem Capitolo an 'Febo' (Guasti p. 309) spricht er mit einer bei ihm seltenen Selbstüberhebung von seinem eigenen Tode, der nur dem Adressaten gleichgültig sei, während —

La terra piange, e 'l ciel per me si muove.

* * *

An die Statuen des Juliusdenkmals erinnert das Bild vom Gefangenen (*prigione*), das er ebenso wie die verwandte Vorstellung des Kerkers (*carcere*), auch für das menschliche Erdenlooß gebraucht.

Wäre ihr Gebrauch irgend häufig oder auffällig, so würde man ihn erklären können aus der jahrelangen Gegenwart jener *bozze* in seinem Atelier.

Sie sind indessen selten, besonders im Vergleich mit den unzäligemale wiederholten Bildern vom verzehrenden Feuer, von wechselnder 'Glut und Eis',[1] was an Fieberzustände erinnert. Und gedenkt man ihres viel häufigeren Vorkommens bei Petrarca[1], so bleibt kaum ein Zweifel, dass es nur gelegentliche Reminiscenzen waren aus dessen Canzoniere.

MICHELANGELO.

Tu desti al tempo ancor quest' alma diva,
E 'n questa spoglia ancor fragil e stanca
L' *incarcerasti*, e con fiero destino. *Son.* 72.

La carne terra, qui l' ossa mie prive
De' lor begli occhi e del leggiadro aspetto,
Fan fede a quel ch' i' fu grazia e diletto
In che *carcer* quaggiù l' anima vive. *Epit.* 17.

Per ritornar là donde venne fora,
L' immortal forma al tuo *carcer* terreno
Venne com' angel di pietà si pieno
Che sana ogn' intelletto, e 'l mondo onora. *Son.* 56.

Sol d' uno sguardo fui *prigion* e preda. *Madr.* 72.

Resto *prigion* d'un Cavalier armato. *Son.* 31.
(Tommaso Cavalieri.)

PETRARCA.

Signor che 'n questo *carcere* m' hai rinchiuso. *Son.* 85.

Quell' ale
Con le quai del *mortale*
Carcer nostr' intelletto al ciel si leva. *Canz.* 21.

---

[1] PETRARCA gebraucht (wenn ich nichts übersehen habe) den Ausdruck *prigione* für Liebesbande neunmal (*onesta prigione*, *antica prigione*), für das Leben viermal (*prigion terrestra*); *carcere* in diesem Sinn viermal (*carcer terreno*), in jenem einmal. Er nennt auch Babilonia-Roma Son. 107: *O fucina d' inganni, o prigion dira.* Sonst ist bei ihm beliebt *velo*, Schleier (elfmal), er bezeichnet meist die irdischen Reste der Laura, die er auch *spoglia mortale* nennt. Auch *peso* braucht er für Liebe und Leib, ebenso *incarco* — *queste membra nojose, e quello incarco. Son.* 29.

O felice quel dì che del *terreno*
Carcere uscendo, lasci rotta e sparta
Questa mia grave e frale e mortal gonna. *Son. in morte di L.* 78.

Quel sol che mi mostrava il cammin destro
Di gire al ciel con gloriosi passi,
Tornando al sommo Sole, in pochi sassi
Chiuse 'l mio lume, e 'l suo *carcer* terrestro. *Son. in morte di L.* 38.

E come vero *prigioniero* afflitto
Delle catene mie gran parte porto. *Son.* 85.

La morte è fin d' una *prigion* oscura
Agli animi gentili. *Trionfo d. Morte Cap.* 6.

Aprase la *prigione* ov' io son chiuso,
E che 'l camino a tal vita mi serra. *Canz.* 9.

Tal m' ha in *prigion* che non m' apre nè serra. *Son.* 104.

Tutti son quì *prigion* gli Dei di Varro.
Tr. d' Amore Cap. 1.

Diese Bilder, auf das menschliche Leben angewandt, wiederholen die uralte Vorstellung von den Wallfahrten der als selbständiges Wesen gedachten Seele und ihrer Verkettung mit dem materiellen Körper, zu Strafe und Läuterung. Diese Theologumene reichen zurück in die orphische Mystik, aus der sie Pythagoras und Plato aufgenommen und mit ihrer Philosophie verwoben haben: Σῶμα, σῆμα[1]. Da sie zu der unzweifelhaft ernsten, oft trüben und pessimistischen Stimmung passen, die fast alle Dichtungen Michelangelos atmen, so liegt es nahe, ihnen auch hier eine dogmatische Bedeutung zu geben. Obwol es immer bedenklich ist, aus Dichterworten, selbst wenn sie in Prosa geschrieben sind, eine Philosophie zu zimmern. Dichter haben von jeher, wo sie die schwermütige Tonart wählten, das Leben als Gefängnis geschildert. Es bedeutet weiter nichts, als dass sie, vielleicht in Folge mehr oder weniger berufsmäßiger Erregungen, zu Depressionszuständen neigten. Es ist ein Gedankenspiel: wie Michelangelo ja auch gelegentlich mit der Seelenwanderungslehre gespielt hat (Madrigale 49).

Wollte man sie ernst nehmen, sie würden wol gewis nirgends befremdlicher klingen, als im Munde eines Bildhauers, besonders eines

---

[1] PLATO, Kratylos p. 400.

von seiner Gesinnung. Sollte der Mann der den David, den Adam, die Aurora schuf, den Körper wirklich für eine Strafanstalt der Seele gehalten haben? Man mag sich die Fähigkeit der menschlichen Natur Widersprüche zu beherbergen, noch so unbegrenzt vorstellen, es will uns nicht in den Kopf, dass dieser Mann denselben Leib, auf dessen Erkenntnis er die ganze Macht seines Verstandes und Willens gewandt (einschließlich des Auges mit dem er in die Welt sah und der Hand, mit der er seine Instrumente regierte), wie ein lästiges, schlecht passendes Kleid abzuwerfen gewünscht habe — eine Sehnsucht, die nicht einmal christlich ist[1]. Soll man eine kostbare Uhr, weil sie bisweilen ihre Launen hat, zertrümmern, damit sie unfehlbar gehe? — wie es die Anarchisten mit der gesellschaftlichen Ordnung machen wollen. Es wäre erhabener Nonsense vielleicht, aber doch Nonsense. Wenn aber Michelangelo es für seine Vocation hielt, den Körper, freilich in geläuterter Schöne und gesteigerter Kraft, aus dem Nichts des Formlosen, in ein unsterbliches, aber doch irdisch-steinernes Dasein überzuführen: so würde nicht Entkörperung, sondern Apotheose des Körpers sein Ziel gewesen sein.

Aber ist es nicht ein kapitaler Misgriff, sich das Bild von Michelangelos Geistes- und Gemütsverfassung aus diesen Gedichten aufzubauen, die fast alle seinen höheren Jahren, die meisten seinem Alter angehören[2]? Die Jugendgedichte hat er vernichtet. Ein Mann, wäre er auch von Haus aus ein Melancholiker (ein δύσκολος), wird anders empfinden, wenn ihm ein sehr langes Leben voll ahnungsvollen Thatendrangs noch bevorsteht, das eine Welt von Schöpfungen in sich birgt, als derselbe Mann, wenn er diese gewaltige Arbeit hinter sich hat, und überdieß den Kelch der Entteuschungen und Bitterkeiten bis auf die Hefe geleert hat. Wenn er mit der Welt fertig ist, und in gebrechlichem Nachen dem ewigen Hafen zusteuert. Was für ein Bild von Goethe würde eine ferne Nachwelt sich zurechtmachen, wenn ihr etwa blos der Tragödie zweiter Theil, der westöstliche Divan und die Wahlverwandtschaften vererbt wären. Niemand von uns würde wol in ihrem Bilde den wahren Goethe wiedererkennen.

---

[1] PAULUS ad Phil. 3, 21 Μετασχηματίσει τὸ σῶμα τῆς ταπεινώσεως.

[2] Nach K. FREY's gewis im Ganzen richtiger chronologischer Ordnung entfallen nur 24 Nummern des aus 193 bestehenden Canzoniere vor sein 50stes, 65 vor sein 60stes Lebensjahr, nur 11 vor das 46ste, und kein einziges in seine florentiner Jugendzeit!

Jene verlorenen Jugenddichtungen mögen wir uns vorstellen nach Trümmern, wie das unschätzbare Sonett an Julius II, sein Selbstporträt nach Beendigung des sistinischen Gewölbes, das gewaltige Sonett *Michelangelo in Turchia*, die Verse an das bologneser Mädchen.

Die meisten Gedichte aber von denen die er der Nachwelt hat gönnen wollen, sie entstammen den Jahren, wo er sich selbst wie ein dürres verkohltes Holz vorkam, das einmal wieder grünt, wo er allgemach auf die Wege kam die ihn endlich dahin führten, auch sein Künstlercredo für Götzendienst zu erklären. Als ihm auch die Liebe, die ihn einst als Flügelknabe heimgesucht haben mag und ihm selbst Flügel verliehen, wie eine Kette und schwere Last erschien. Wie es uns Thorwaldsen in dem bekannten Relief sinnig abgebildet hat.

Rückkehr zur Malerei.

Jene erste große Störung seines bildhauerischen Schaffens im Jahre 1506 trieb Michelangelo einer Krisis zu. Indes sich selbst überlassen würde er ohne Zweifel die mit so starker Überzeugung selbsterwählte Sculptur nie verlassen haben. Es bedurfte eines fremden Willens, dieser hat ihn in einen Weg geworfen, auf dem er seinem Genie, Jedermann und ihm selbst unerwartet, das Höchste abgewinnen sollte. Wie ein Schiffer, dem angesichts des Scheiterns die drohenden Felsufer sich auseinanderschöben zu einer Fahrstraße mit freier Strömung und günstigem Wind. Die verschmähte Schwesterkunst reicht ihm die Hand, er will sie anfangs zurückstoßen; aber das Ergebnis des nun anhebenden psychischen Processes war jene merkwürdige Transformation der Gestaltenwelt, der ihm verwehrt war plastische Raumwirklichkeit zu geben. —

Malerei und Bildhauerei können sich in verschiedenen Arten und Graden einander nähern und mischen. Die Plastik ist im polychromen Kleid in die Welt getreten und hat sich auch in ihrem griechischen Vaterland nur zögernd von ihm befreit. Die Stimmung der Bildwerke zu einer farbig organisierten Umgebung, die Unerfreulichkeit geringen, schlechtfarbigen Materials, die Rücksicht auf Deutlichkeit hielt sie bei der Farbe fest; aber ihr angesehenster Zweig, die Erzkunst, hat die Griechen dazu erzogen den Wert vornehmer Farblosigkeit zu verstehen. Polychromie passt in den Anfang und ans Ende, als Geschmack der Unreife und des Verfalls. Dort hat die Kunst noch nicht gelernt auf

eigenen Füßen zu stehen; hier sucht Abstumpfung die starke Wirkung gleichzeitig auf die Nerven einstürmender Sensationen verschiedener Klasse.

Es giebt bemalte Bildwerke die vollkommen plastisch gedacht sind und als solche genügen würden. Es findet hier also keine Alteration des plastischen Charakters nach dem malerischen hin statt: es ist eine Addition dieser Künste, oft auch durch Compagniearbeit bewerkstelligt: wobei aber das hesiodische Paradoxon, ‘das Halbe ist mehr als das Ganze’, vergessen wurde.

Als Gegenstück und Kontrast zu einem solchen plastisch angezettelten Kunstwerk mit malerischem Einschlag könnte man Sculpturen betrachten, die rein malerisch gedacht sind, aber mit plastischen Mitteln ins Werk gesetzt. Gleichsam Erzeugnisse eines Mannes der mit dem Kopfe Maler, mit Armen und Händen Bildhauer wäre; also ein Gegenstück keuscher Strenge zu jener polychromen Üppigkeit.

Wie es Leute gegeben hat die sich eines so austeren Geschmacks rühmten, dass sie die Erfindung der Brüder van Eyck beklagten, und Maler die ihre Gemälde, wie Polydoro, nur als Grisaillen ausführten, oder wie Nicolaus Poussin frostige Reliefs in Öl malte: so besitzen wir aus dem Quattrocento entzückende Schiacciatotafeln, Zeichnungen eigentlich, wo nur die unentbehrlichsten modellierenden Halbschatten durch zartes Relief ausgedrückt sind; und Bronzen, wo die eben gewonnenen Reize der Perspective mit einem die Gemälde der Zeit überstrahlenden Zauber für das Tiefrelief ausgebeutet werden. Und so könnte ein malerisch denkender Künstler noch einen Schritt weiter gehen, und als sonderbarer Schwärmer seine malerisch-perspectivisch construierten Gebilde nicht blos farblos und in Relief, sondern in *ronde-bosse* ausführen wollen und das für die wahre Sculptur erklären. Von einer solchen Umgehung der Malerei könnte man sagen, das heiße arbeiten um arm zu sein.

Nach Michelangelos Meinung wäre die Sculptur die Leuchte (*lucerna*) der Malerei: ohne Zweifel, weil ihr Territorium die Warheit der körperlichen Gestalt ist und man die Warheit kennen muss, wenn man die Erscheinung richtig fassen will. Sie kann aber die Malerei auch verdunkeln, wenn sie an Geringschätzung des farbigen Scheins gewöhnt und die Gestalten statt im Zusammenhang des Ganzen, in einer *maniera statuina*, wie ausgeschnitten in die Bildfläche setzte.

Mit ebenso triftigen Gründen könnte man den Satz umkehren und die Malerei die Leuchte der Sculptur nennen. Ihre Überlegenheit (wenn

man den Sehwinkel verändert) beruht auf der Gefügigkeit ihrer Materie, auf der Unmittelbarkeit, mit der sie ihre Intuitionen in den Raum überträgt, wo die Sculptur Krücken braucht und Umwege einschlagen muss. Die Philosophen haben einst das Übel in der Welt aus dem Widerstand erklärt den die Materie dem göttlichen Weltbildner entgegensetze. Dass diese Eigenschaft auch der edle Marmor besitzt, lehrt Michelangelos tragische Geschichte. Und dieß war nun der Punkt wo er sich wieder mit der Malerei vertragen konnte oder, soll man sagen, dazu gezwungen wurde. Seine schaffende Kraft fand ihr Marmorbette zu eng, sich auszuströmen. Das ist die Antinomie, um die sich sein Künstlerleben dreht: der unaussprechliche Reiz den die Arbeit des Meißels für ihn hat: das Misverhältnis des angeborenen und erworbenen Tempos seiner geistig-physischen Arbeit zu dem Tempo, das der spröde Stoff und die umständliche mechanische Methode dem Bildhauer aufnötigt. Dieß Misverhältnis hat in wachsendem Maße sein Schaffen gestört, und endlich die Ebbe seiner Bildhauerei herbeigeführt.

Das jenem Temperament am meisten gemäße Organ aber war die Elementarkunst, die an der Stelle lag wo die Kreiße beider Künste sich berühren, ja zum Theil decken: die Zeichnung. In seinem Urteil über die Zeichnung hat er, gegen seinen Willen, die Superiorität der Malerei bezeugt.

Der absolute Wert der Zeichnung ist nie stärker ausgesprochen worden, wie in den Gesprächen Franciscos d'Hollanda. 'Die Zeichnung, heißt es hier, ist Quell und Wesen der Malerei, Sculptur und Architektur und aller Darstellung, ja die Wurzel aller Wissenschaften'. Hier steht er im Einklang mit dem voraufgegangenen Jarhundert. Die Zeichnung ist nicht blos die Grundlage aller Künste, sie schließt diese in sich, sie sind ihre Arten. Der Zeichner kann, ohne je die Werkzeuge in der Hand gehabt zu haben, bauen und malen, meißeln und ciselieren.

Man erinnert sich hier, dass Michelangelo mehr gezeichnet hat als irgend ein Bildhauer der neueren Zeit, und dass er als Zeichner auch von jeher am meisten bewundert worden ist. In den Zeichnungen ermisst man die Tiefe seines Wissens; die Sicherheit, Kraft und das Feuer seiner Hand und seines Geistes. Friedrich Vischer meinte sogar (Ästhetik II, 389): im Grund war er Genie wesentlich als großer Zeichner; deshalb war er warhaft groß nur in der Malerei. Diese Behauptung, dass der Zeichner die Qualification zu allen andern Künsten besitze, dass ihm, wie dem Gerechten nach der heiligen Schrift alles

zufallen müsse, ist eigentlich ein Paradoxon. Gewis wer brauchbare Zeichnungen liefern kann zu einem Gebäude, einer Statue oder Malerei, der beurkundet damit, dass er Architekt, Bildhauer, Maler ist. Aber dass er solche brauchbare Zeichnungen macht, dieß setzt voraus, dass er mehr kann als blos zeichnen. Denn in der Zeichnung ist nicht das specifische Können der genannten Künstler enthalten; ja sie ist ihnen nicht einmal unentbehrlich. Sie ist nur ein Hilfsmittel für Anschauung und Gedächtnis, eine vorläufige Fixierung, ein Zeichen, wie für den Musiker die Notenschrift. Aber sie ist nicht, wie hier behauptet zu werden scheint, eine Art Hauptschlüssel für alle Künste. Wer sie dafür hielte, der würde Gefahr laufen, die Fühlung mit der eigentümlichen Materie und Form seiner Kunst zu verlieren. Er würde vermutlich flächenhafte Sculptur und kalte Malerei machen und als Architekt vielleicht Reißbrettfassaden, die mit dem Leben seines Baus in keinem Zusammenhang stünden. Er könnte zuletzt sogar die Geduld verlieren, sich der Mühe ernstlicher Realisierung seiner Ideen im Element seiner Kunst zu unterziehen.

Im Fall Michelangelos aber drückt sie mehr das souveräne Machtgefühl eines Mannes aus, der seines specifischen Könnens dermaßen Herr ist, dass er an dieses, also an das was die unübersteigliche Scheidewand bildet zwischen dem Künstler und dem Laien, gar nicht mehr denkt, wenigstens wenn er philosophiert. Wie Menander sagte, er habe sein Stück fertig für die Dionysien, als er dessen Plan (διάθεσις) ausgearbeitet hatte: die Handlung; die Verse waren ihm ein Spiel.

Er konnte für seinen Satz auf den Erfolg hinweisen den er als Maler, fast ein Autodidakt, in der Sistina errang; aber diese Metamorphose war doch nicht so im Handumdrehen gekommen. Sie war das Ergebnis eines längeren Processes. An sich könnte eine solche Übertragung ein verfehlter Einfall scheinen. Man stelle sich vor den Menelaos oder eine Gruppe des Gian Bologna in ein Gemälde verwandelt! Kein Bildhauerwerk kann ein Gemälde werden: man würde immer ein Kunstproduct statt des lebendigen Vorgangs zu sehen glauben. Wo ist die Chemie die lehrte, das specifisch plastische auszuscheiden und die malerischen Elemente zu finden, die mit dem Rest eine Verbindung eingehen könnten? Das wäre soviel wie eine neue Schöpfung. Um diese Chemie hatte sich Michelangelo schon vor der Krisis von 1506 bemüht.

Er hat schon in den florentiner Jahren gelegentlich zum Pinsel gegriffen, um plastische Conceptionen, für die er vielleicht keinen

Liebhaber fand und keinen Marmor besaß, in Farben auf Holztafeln zu retten. Diese Versuche gelangen damals nur halb: er ließ sie unvollendet liegen. Er hatte jene synthetische Chemie noch nicht gefunden.

Die Madonna mit den singenden Engeln in Tempera, in London, gehört zwar zu den noch immer bestrittenen Sachen; aber sicher ist wenigstens, dass kein Maler sie so hätte erdenken können. Nur ein Mann kann sie gemacht haben, dem hier nicht die Natur, sondern ein Bildwerk, eine Marmorgruppe vorschwebte: eine wirklich vorhandene, wenn er kein Bildhauer war; oder eine die fertig in seinem Kopfe dastand, ihn verfolgte, — wenn er einer war.

Sie ist componiert, ponderiert, modelliert wie ein Steinwerk. Die Haare sind plastisch stilisiert, die Draperie ‘wie mit dem Bohrer vertieft’. Die fest zusammengehaltenen Umrisse der sitzenden Frau verraten den oblongen Block, den der Bildhauer knapp, wie er pflegte, ausgemessen und zurechtgehauen hat, um ihm sein Gebilde einzupassen, dieses in ihn hineinzuzwingen. Sogar die steinerne Fußplatte wird uns nicht geschenkt. Die symmetrischen Engelpaare zur Seite verhalten sich zu der Gruppe der Madonna etwa wie die Reliefflügel des Altarwerks zu der Freistatue in der Mitte. Aber nicht blos die Vorlage rührt vom Bildhauer her. Jeder andere Maler der ein solches Bildwerk nachzuahmen beabsichtigt hätte, würde seinen Stil oder Dialekt, nebst den Allüren seiner Schule in die Copie hineingebracht haben.

Auch bei dem anderen Stück der Nationalgalerie, dem Ölgemälde der Grabtragung muss man fragen: Wie hätte Jemand anders als ein Bildhauer, und einer mit den Antecedentien Michelangelos auf eine solche Composition verfallen können? Der zur Felshöhle getragene Leichnam wird, durch das angestrengte und aufmerksame Zusammenwirken mehrerer Personen, für einen Augenblick aufrecht gehalten, als solle er zum Abschied noch einmal recht deutlich gezeigt werden. Ein Maler würde einen solchen Leichenzug in eine parallele oder diagonale Richtung zur Bildfläche gestellt haben; oder wenn er Veranlassung gehabt hätte, eine verticale Axenrichtung zu wählen, so würde er gewis eine natürlichere, mehr horizontale Lage der Leiche bevorzugt haben. Aber gerade die hierbei sich ergebenden Verkürzungen, dem Maler willkommen, waren dem Bildhauer zuwider. Man sieht die Statue, die seine Phantasie beherscht: in zart verschmolzenem, gleichmässig grauem Ton hat er die Figur modelliert, wie der Bildhauer sie feilt. In dessen Sinn

ist auch die kunstvolle Vermeidung jeder Überschneidung oder Verdeckung der sich dicht hinter- und nebeneinander bewegenden Figuren. So ergab sich freilich ein unmalerisches Bravourstück. In diesem Fall ist wirklich der Kern und Krystallisationspunkt der Gruppe in Zeichnungen des Meisters für eine Statue vorhanden. Es war die Gestalt des todten Heilands in sitzender Lage, von einer dahinter stehenden Person gehalten. Sie hätte passender für eine Kreuzabnahme verwandt werden können, und dieß ist in der That geschehen, von Daniel da Volterra. Äußerlich und plastisch ein Motiv im Geschmack jener an die Hermen gefesselten Gefangenen.

Diese beiden unvollendeten Gemälde sind erst neuerdings entdeckt worden und werden, jedoch mit Unrecht, angezweifelt. Aber in dem beglaubigten, lange für einzig geltenden Ölgemälde der heil. Familie der Tribuna findet man dieselbe geschlossene, zusammengedrängte Gruppierung, dieselbe an die Politur des Marmors erinnernde, monochrome Modellierung des Nackten. Diese Composition war aber wol nicht für eine Ausführung in Marmor concipiert. Dennoch verrät sich auch in ihr eine Phantasie, die plastischen Problemen nachhängt. In der stolzen Überzeugung, dass es keine noch so complicierte Erfindung geben könne, die er nicht aus dem denkbar knappsten Marmorblock herausbringen könne, hat er hier drei Figuren, in Vor- und Rückwärtsbewegung so künstlich zusammengeschoben und ineinandergeschachtelt, dass sie kaum einen erheblich größeren (oblongen) Block beanspruchen würden, als er für *eine* Figur gebraucht hätte. In der Pietà, in der Madonna von Brügge, hatte die Lösung dieses Problems der kubischen Sparsamkeit aufs glücklichste dem Ausdruck des Gegenstandes gedient. Hier ist die poetische Wirkung völlig verfehlt. Das Motiv des innigen Verhältnisses der kleinen Familie, dargestellt in einem Akt der Wiedervereinigung, hat ein Aussehen bekommen, das von Lieblichkeit, Anmut das Gegentheil ist. Man glaubt eine Episode aus der Vorstellung einer Gymnastikerfamilie zu sehen. Insofern passten dazu die Figuren aus der Palästra im Hintergrund. Aber wir ertappen hier seine Phantasie im Drang nach malerischer Verwertung kühner Bildhauerträume.

Diese Madonna, die in einer raschen, aber nicht ganz klaren Wendung ihre prachtvollen Arme in Spiel setzt — die Stimmen waren von jeher getheilt, ob sie das Kind von dem Alten empfängt oder ihm reicht — diese Amazone hat wenig Bewunderer gefunden, aber doch nur weil sie hier nicht in ihrer Rolle ist.

Die aber wissen was er uns bald darauf beschert hat, erkennen in diesem seltsamen Gemälde eine ahnungsvolle Eingebung, wie ein *second sight*, von der Gestaltenwelt der sistinischen Kapelle.

Indem die Sistina genannt wird, finden wir uns nach langen Umwegen wieder an dem Punkte mit dem diese Schrift begann. Und die Malereien der Sistina werfen ein letztes, versöhnendes Licht auch auf die Tragödie, — deren Gewebe zu entwirren keine heitere Aufgabe war.

Jene lange Kette himmelstürmender Gedanken und niederschmetternder Schicksalschläge, vergeblichen Ringens mit feindlichen Zufällen und innern 'unüberwindlichen Mächten', menschlicher Misère und gehässiger Anfeindung, sie erscheint uns angesichts dieser siegreichen Schöpfung des Genius wie der Preis, den ein strenges oder neidisches Schicksal ihm zu zahlen auferlegte.

Wäre er bei dem Denkmal seines Papstes im Jahre 1506 festgehalten worden, seine Kräfte schaffensfreudigster Jahre würden in Anspruch genommen, aufgesogen worden sein. Niemand wird zweifeln, was von beiden er preisgäbe, wenn man ihn vor die Wahl stellte.

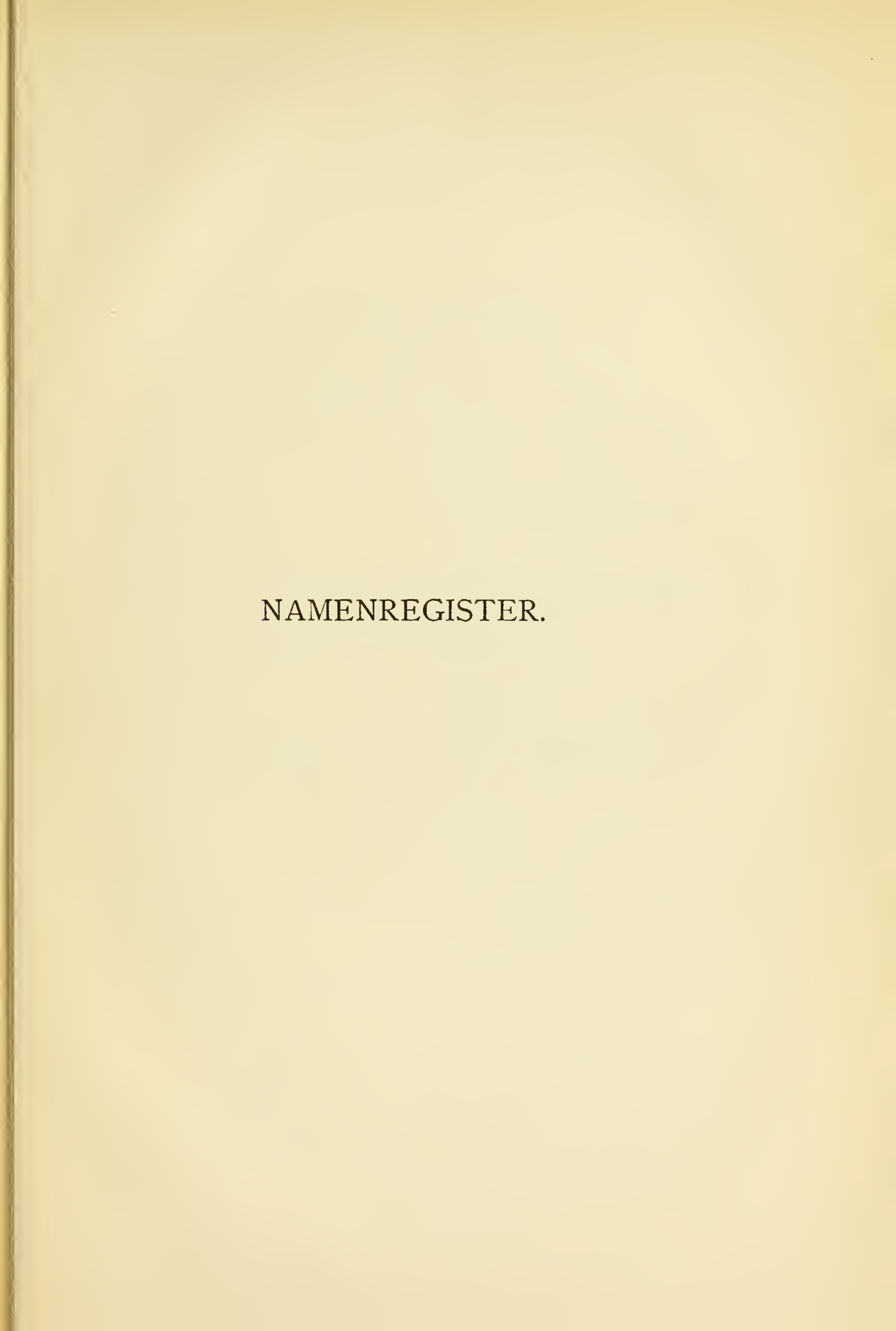
Die Tragödie war nur ein Bruchstück eines Lebens voll Leiden, ja es giebt in diesem noch dunklere Stellen, die unser Thema keinen Anlass gab zu berühren. In diesem reichlichen Leidensmaß, das ihm auch die Ehrungen so die Grösten der Erde auf seinen Scheitel häuften, und die Verehrung der Besten seiner Zeit vergällte, ist er vergleichbar dem grösten und unglücklichsten Genius, der über dieß unser, nun zu Ende gehendes Jarhundert das Licht seiner überirdischen Harmonien ausgestrahlt hat. Von Michelangelo kann man sagen was Homer von dem blinden Sänger singt; oder was Jemand, wol mit nicht so viel Recht, von einem gefeierten Theologen unseres Jarhunderts gesagt hat: 'Dass er zu diesen großen Schicksalslasten ausersehen war, bringt ihn in ein nahes Verhältnis mit den Himmelsmächten, welche diese Looße ausstreuen'.

Bonn, den 18. August 1900.



ZUSÄTZE UND BERICHTIGUNGEN.

S. 110 Z. 10 v. u. wol *Erythrä*, wo 1891 die Quellgrotte mit der Inschrift einer verschwundenen sitzenden Statue der Sibylle entdeckt wurde. — S. 210f. Bernardo *Rossellino*. — S. 236 Z. 10 v. u. Seine Verlegenheit kam daher dass er die ihm für das Denkmal gezahlten 1000 Dukaten am 31. Januar 1506 nach Florenz geschickt hatte. Vgl. S. 307. — S. 238 Z. 2 Novimus *huiusmodi* hominum ingenia. — S. 263 Z. 14 v. u. In dieser Form hat die Behauptung nicht Michelangelo direkt, sondern durch Condivi (XL) ausgesprochen. S. 274 Z. 18 v. u. Milanesi p. 119. — S. 278 Z. 15 v. u. Michele di *Piero*.



NAMENREGISTER.



NAMENREGISTER.

* vor dem Namen bezeichnet ein Werk Michelangelos.

E.

F.

G.

H.

I.

J.

K.

L.

M.

N.

O.

P.

Q.

R.

S.

T.

U.

V.

W.

X.

Z.



